I MODI
gregoriani

Dom Daniel Saulnier

SOLESMES

I MODI GREGORIANI

Dom Daniel Saulnier

SOLESMES 2000

Titolo dell'opera originale

LES MODES GRÉGORIENS

© Solesmes 1997

Traduzione dal francese di Stefania Vitale

© 2000, S.A. LA FROIDFONTAINE, France.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou les reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement des auteurs, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

Abbaye Saint-Pierre, F-72300 Solesmes, France.

ISBN 2-85274-201-2

La questione dei modi gregoriani ha sempre riscosso successo. Un semplice colpo d'occhio su un secolo di bibliografia mostra che le teorie più ingarbugliate e più contraddittorie si fiancheggiano. Eppure, la critica interna e lo studio comparato dei repertori latini antichi, uniti all'apporto decisivo dell'etnomusicologia, ci permettono di accedere oggi ad una comprensione rinnovata della modalità gregoriana.

A condizione, tuttavia, di cominciare col porre due interrogativi fondamentali: *Che cos'è il canto gregoriano ? Che cos'è un modo ?*

Su queste basi, le pagine che seguono vorrebbero offrire una presentazione dei modi che sia accessibile pur restando conforme alla verità musicale del repertorio. Tali pagine vogliono essere didattiche, il che suppone la semplificazione e la strutturazione del soggetto, senza mai tradire i fatti. Una vera sfida, a fronte di una realtà così complessa e sfumata.

Una prima parte, *La modalità*, è organizzata in prospetti che chiariscono in successione i principali aspetti del problema. Abbastanza indipendenti gli uni dagli altri, possono, in certa misura, essere studiati separatamente. L'esposizione si basa ampiamente sugli studi di dom Jean Claire, anche se li palesa e li precisa occasionalmente.

Al termine di questo percorso, il lettore dispone delle chiavi necessarie per affrontare *L'octoechos gregoriano*, ove viene studiato singolarmente ciascuno degli otto modi. Il canonico Jean Jeanneteau († 1992) deve essere considerato l'ispiratore primo di questa seconda parte. Le sue riflessioni così originali e personali sull'ethos di ciascun modo vi sono citate letteralmente.

Il fine didattico di questo libro imponeva di restringere le note alle indicazioni bibliografiche indispensabili. Le citazioni musicali si limitano agli esempi più significativi, raggruppati in fondo al libro. Tali esempi sono stati tratti dalle edizioni pratiche in uso piuttosto che dai manoscritti medievali, ma, quando necessario, sono state apportate alcune correzioni melodiche. Si ricorderà anche che la terminologia specifica qui utilizzata si è considerevolmente evoluta in dieci secoli di storia della musica ; per imperfetta che sia per descrivere i meccanismi della composizione gregoriana, era ciononostante difficile da sfuggire.

Madame Marie-Noël Colette trovi qui l'espressione del nostro vivo ringraziamento per i consigli gentili e competenti di cui beneficia la redazione finale di questo libro.

Abbreviazioni utilizzate

℣.	Antifona
Al.	Alleluia
AM	*Antiphonale monasticum*, Solesmes 1934.
Co.	Communio
Ct.	Cantico
EG	« Études Grégoriennes », Solesmes.
Gr.	Graduale
GT	*Graduale triplex*, Solesmes 1979.
Hy.	Inno
In.	Introito
Of.	Offertorio
OT	*Offertoriale triplex*, Solesmes 1985.
℟.	Responsorio
℟. br.	Responsorio breve
RG	« Revue Grégorienne »
Tr.	Tratto
℣.	Versetto

I numeri in grassetto fra parentesi quadre rinviano agli esempi musicali, raggruppati in fondo al libro.

INDICE

Prima parte: La modalità 9

Basi storiche ed estetiche 11

Che cos'è un modo? 16

I modi arcaici della cantillazione 22

L'evoluzione modale 29

La scala pentafonica 34

I modi bipolari 37

Seconda parte: L'octoechos gregoriano 43

Il primo modo 47

Il secondo modo 53

Il terzo modo 61

Il quarto modo 70

Il quinto modo 79

Il sesto modo 87

Il settimo modo 92

L'ottavo modo 98

Conclusioni 103

Note redazionali 104

Terza parte: Esempi musicali 107

Prima parte

LA MODALITÀ

Capitolo I

BASI STORICHE ED ESTETICHE

La scrittura musicale – note quadrate o neumi medievali – conferisce al repertorio gregoriano una unità apparente che nasconde profondamente la realtà. Sfogliare le pagine del *Graduale triplex* significa, infatti, avere una visione d'assieme su una collezione di brani composti in otto secoli di storia e in regioni ben diverse.

Il concetto di modo non era necessariamente lo stesso in tutte queste epoche e in tutte queste regioni. È dunque opportuno fare il punto sulle principali tappe che hanno preparato la composizione gregoriana.

1. La cantillazione

La prima struttura a fondamento del canto sacro in area mediterranea, il suo atto di nascita in qualche modo, è la lettura pubblica della Parola di Dio. Il testo sacro è cantato, ma gli sviluppi musicali sono totalmente subordinati alla declamazione: il rivestimento melodico delle parole resta semplice e rudimentale. La lettura non è più un semplice dire, ma non è ancora un canto elaborato. Si tratta della cantillazione, procedimento universale per trasmettere un insegnamento solenne [1]. Questa stilizzazione della dizione parlata viene ereditata direttamente dalla liturgia ebraica sinagogale.

2. La salmodia senza ritornello

Dopo aver ascoltato la lettura, l'assemblea liturgica esprime la sua risposta alla Parola di Dio col canto di un cantico o di un salmo, tratto anch'esso dalla Sacra Scrittura. Questo canto dopo la lettura è una forma musicale arcaica della liturgia cristiana. La sua composizione rimane semplice, vicina alla cantillazione; tuttavia può essere ornata di melismi.

Nella sua forma primitiva (I-II secolo), questo canto era riservato a un solista, il cantore o salmista, che proponeva successivamente tutti i versetti del salmo, « d'un tratto », dal primo fino all'ultimo, senza il minimo intervento del popolo. Esso prende il nome di salmodia senza ritornello, o di salmodia *in directum* [2].

La liturgia attuale non ha conservato che alcune vestigia di questa forma di salmodia: i cantici della Vigilia di Pasqua, i tratti delle domeniche di Quaresima e il versetto del vespro.

3. La salmodia responsoriale

Successivamente, questo antico procedimento della salmodia è stato adattato in vista di una partecipazione più attiva dell'assemblea. Alla fine di ogni versetto o di ogni strofa del salmo, il popolo risponde ormai al solista con un piccolo ritornello di facile memorizzazione, eventualmente ornato di un melisma [3].

Questa maniera di cantare i salmi si è diffusa in occidente all'epoca di sant'Ambrogio e di sant'Agostino, ossia alla fine del IV secolo. Non cessò però di essere praticata la maniera più antica.

Oggi, la salmodia responsoriale si trova, per quanto concerne la messa, nel salmo responsoriale e nel graduale; per quanto concerne l'ufficio, nel responsorio breve e nel responsorio prolisso.

4. L'alternanza della salmodia

Con lo sviluppo del monachesimo occidentale e della recitazione comune del salterio, il canto dei versetti del salmo viene infine affidato all'insieme della comunità monastica, divisa in due cori. Questo cambiamento del « soggetto cantante » non costituisce propriamente parlando una nuova tappa nella composizione. L'alternanza del canto dei versetti rimane infatti compatibile con i due tipi tradizionali di salmodia, con o senza ritornello.

Nella forma responsoriale, questa esecuzione alternata ha progressivamente condotto a riservare la « risposta » primitiva all'inizio e alla fine del salmo. Così è nata l'antifona, che ha conquistato poco a poco la sua autonomia e che da allora ha visto amplificarsi notevolmente la sua composizione musicale.

5. La *schola cantorum*

La grande composizione del repertorio liturgico occidentale si è svolta nel corso del V e VI secolo nelle principali metropoli della cristianità: Roma, Milano, Lione, Siviglia, ecc. Con la fine delle persecuzioni e la libertà della Chiesa, il culto è divenuto pubblico; ha conosciuto nuovi sviluppi e ha ricevuto maggiore splendore. Interi momenti della celebrazione liturgica richiedono ormai di essere accompagnati dalla musica e le antiche forme della salmodia del solista appaiono assai rudimentali di fronte all'ampiezza architettonica degli edifici.

Si costituiscono, presso questa o quella basilica, gruppi di musicisti professionisti che vogliono associare le rispettive competenze e metterle al ser-

vizio della liturgia. Nasce così la *schola cantorum*. Questo gruppo comprende anche bambini o giovani che studiano l'arte della lettura e del canto e che spesso – ma non sempre – si avviano al clericato.

Nel corso del V-VI secolo, la *schola cantorum* ha dunque elaborato tutto un nuovo repertorio. Ha composto il canto d'introito per accompagnare la processione d'ingresso del celebrante. Ha anche creato i canti necessari man mano che nascevano nuove celebrazioni liturgiche (feste o cerimonie).

Ha inoltre rimaneggiato le antiche salmodie del solista, che seguivano le letture, dando loro una nuova ornamentazione, molto più prolissa, salvo accorciare, talvolta considerevolmente, il testo del salmo. Sono nati così il tratto e il graduale.

Sempre la *schola cantorum* ha composto la collezione dei canti di comunione: fino a quel momento, infatti, in tutto il bacino mediterraneo, la comunione era accompagnata con una salmodia semplice del salmo 33[1] [4].

Le ricerche attuali permettono di affermare che con l'avvento di Gregorio I sulla Cattedra di Pietro si era conclusa la composizione della maggior parte del corpus delle melodie romane. È probabile che la fine del VI secolo marchi anche, con uno scarto approssimativo di cinquant'anni, un *terminus ad quem* per l'elaborazione del repertorio delle altre metropoli occidentali; ma siamo a volte poco informati sulla loro cronologia.

Progressivamente, l'influenza della *schola* si fa sentire anche sulle altre parti del repertorio: antifone e responsori dell'ufficio, canti popolari degli inni e dell'Ordinario della messa (*Kyrie*, *Gloria*, ecc.).

In tutte le tappe dell'opera di composizione, dalla salmodia del solista fino alle produzioni sapienti della *schola*, l'improvvisazione ha sempre conservato un ruolo fondamentale. Le strutture – testo, forma liturgica e modalità – imponevano certo uno schema, ma lo sviluppo dell'ornamentazione, variabile secondo le occasioni, i tempi e i luoghi, restava affidato all'ispirazione dei cantori. Solo l'avvento della scrittura, alla fine del IX secolo, doveva stereotipare definitivamente questa libertà del gioco delle formule e degli ornamenti.

6. Il rifacimento romano-franco

Nel corso della seconda metà dell'VIII secolo, il repertorio della liturgia romana è stato importato in Gallia, su richiesta dei sovrani franchi, per sostituire l'antico canto gallicano. Di fatto tuttavia tra i due canti non avvenne una sostituzione, ma una fusione. Il repertorio romano impose il suo testo

e spesso lo stile generale della sua melodia. Ma i cantori franchi rivestirono questo substrato romano con l'ornamentazione dei canti gallicani. Ne risultò un repertorio nuovo che si sarebbe potuto chiamare romano-franco, ma che doveva, un secolo più tardi, essere battezzato canto gregoriano. Sotto la spinta dei sovrani franchi, questo nuovo canto, reputato d'origine romana, si diffuse progressivamente in tutta l'Europa occidentale, sostituendo poco a poco i repertori locali, che, sovente, non sono sopravvissuti che allo stato di tracce.

Il rifacimento romano-franco della seconda metà dell'VIII secolo ha profondamente rispettato la tradizione romana nei differenti strati della sua composizione. Ma l'ha gratificata di un'ornamentazione senza pari, che fa dell'insieme un capolavoro eccezionale. Esso è stato inoltre accompagnato dalla promozione di creazioni musicali nuove (i cantici della Vigilia pasquale sono stati completamente rimaneggiati) e da una sistematizzazione dello schema modale dei brani (teoria dell'octoechos).

Elaborato nel contesto della prima Rinascenza carolingia, questo processo di ibridazione musicale ha anche lasciato largo spazio alla dimensione retorica del testo cantato. L'ars *bene dicendi* o *recte loquendi*, coltivata dagli umanisti carolingi[2], ha segnato profondamente l'estetica del repertorio romano-franco. L'associazione melodia-testo diviene una vera simbiosi: essa si inchina, fatto ignoto al repertorio romano, alla pronuncia e all'articolazione (delle sillabe), all'accentuazione (delle parole e degli incisi) e all'economia generale della frase. A tutti i livelli, le articolazioni del testo sono vigorosamente sostenute dalla struttura modale: la melodia e la frase letteraria si costruiscono frontalmente.

7. Le alterazioni melodiche posteriori

A partire dall'XI secolo, nei manoscritti di canto gregoriano compaiono progressivamente delle modificazioni della tradizione melodica. Certe corde modali tendono a sparire a vantaggio di altre di maggior forza attrattiva (salita dei *si* a *do* e dei *mi* a *fa*). L'infatuazione del medioevo per gli studi musicali, congiuntamente alle nuove possibilità offerte dalla scrittura, conduce teorici e copisti a correggere le melodie secondo concezioni loro proprie (qualità del *si*, specialmente). Questo processo costituisce un arricchimento reale nella misura in cui accompagna lo sviluppo di nuove forme musicali. Ma quando queste modificazioni melodiche riguardano antichi brani del repertorio, esse costituiscono una vera alterazione della melodia autentica, che deve divenire oggetto d'un lavoro di restituzione.

Alcune di queste varianti sono ancora presenti nelle attuali edizioni pratiche del *Graduale* ; tali edizioni devono dunque essere lette e citate con circospezione[3].

*

* *

Il repertorio gregoriano si presenta in definitiva come un insieme complesso, formato da numerosi strati compositivi. A ciascuno di questi strati successivi corrispondono concezioni modali differenti. La nozione di modo che ci accingiamo a fissare dovrà dunque essere sufficientemente duttile per abbracciarle tutte, senza escluderne alcuna.

Capitolo II

CHE COS'È UN MODO ?

Prima di descrivere i modi gregoriani, bisognerà poter rispondere a questa domanda. Ora, è proprio qui che le teorie si moltiplicano e si contraddicono.

Dopo aver riunito in un dossier tutti i brani in proposito ed essersi lungamente soffermato su questo « imbroglio », un musicologo contemporaneo conclude :

> « *La nozione di modo non è UNA nozione*, valida per tutti i tempi e per tutti i paesi. *Essa si è trasformata nel corso dei secoli* in modo tale che non la si può definire che in funzione dell'epoca e del luogo in cui la si esamina. L'errore di quasi tutti i commentatori è stato, dopo dieci secoli [...], di partire dalla concezione che ci fosse tempo per ricercare in seguito come applicarla a teorie o a musiche, che la comprendevano in maniera del tutto differente.
>
> Non si può uscire dall'inestricabile ginepraio in cui ci hanno fatto smarrire i teorici in assoluta buona fede, che facendo tabula rasa e riprendendo la questione dalla sua origine. »[4]

Nel caso del repertorio gregoriano, fare tabula rasa delle teorie e riprendere la questione dalle sue origini significa riavvicinarsi al quadro della composizione antica : tradizione orale e improvvisazione. Nella misura in cui questo contesto è oggi perduto, mutueremo i quattro criteri principali di definizione di un modo dallo studio delle musiche tradizionali ancora vive[5].

1. Una scala determinata con la sua struttura

La scala del modo è l'elenco in cui vengono scelti i gradi della composizione. La struttura è l'organizzazione degli intervalli che separano questi gradi ; ma è anche la forza e la qualità propria di ciascun grado.

La scala, con la sua struttura, è un dato di base, che i compositori ereditano e sul quale non fanno molta presa[6]. Quando si tratta della scala e della sua struttura, si può in qualche modo parlare di un dato etimologico, di una « etimologia » della composizione.

Ad esempio : il communio *In splendoribus* [5].

La melodia di questo canto risale all'VIII secolo. La lettura per mezzo del solfeggio non è stata elaborata che tre secoli più tardi (metà dell'XI secolo). Per semplificarci il compito, e malgrado l'anacronismo che ciò rappresenta, possiamo designare i gradi della sua scala con i nomi delle note : *re*, *fa*, *sol*, *la* e *do*.

La scala dunque appare composta da cinque gradi :

1 (*re*) 2 (*fa*) 3 (*sol*) 4 (*la*) 5 (*do*)

La distanza fra due gradi vicini è sia di un tono, come fra 2 e 3 o 3 e 4, sia di una terza minore, come fra 1 e 2 o fra 4 e 5.

A prima vista, il grado 2 (*fa*) sembra dotato di una vitalità superiore agli altri gradi : entra infatti in vibrazione a più riprese : *splen**doribus**, **ante**, ge**nui***.

2. Una gerarchia tra i gradi della scala

Il compositore sceglie dei gradi nell'elenco costituito dalla scala, e li dispone in una melodia. Così facendo, impone un ruolo specifico, una funzione, a ciascuno di questi gradi. La gerarchia dei gradi della scala è opera dei compositori.

Tale gerarchia dipende certamente dall'ordine quantitativo : forza e frequenza d'uso di ciascun grado nella composizione. Ma va anche intesa in senso qualitativo : ciascun grado esercita una funzione particolare, un ruolo specifico, nell'economia del brano.

Studiare un modo, significa perciò dar conto del ruolo proprio di ciascun grado della scala nella composizione. In un primo tempo, si comincia col distinguere l'architettura e l'ornamentazione. In seguito, si tratta di precisare la qualità specifica di ciascun grado.

Ad esempio : l'introito *Puer* [6].

La scala dell'introito del giorno di Natale è composta dai seguenti gradi

sol *la* *si* 1/2t *do* *re* *mi* 1/2t *fa*

In questa scala, il *do* ha senza dubbio una vitalità particolare (vibrazioni unisoniche), mentre il *si* è quasi assente (primi due righi).

Il compositore assegna un ruolo architettonico di primo piano ai gradi

re : *Puer, nobis, magni*, tono salmodico

do : *natus est, datus est, imperium, super humerum, et vocabitur nomen*

sol : cadenza finale di *angelus* e cadenza mediana di *nobis*.

Gli altri gradi hanno un ruolo puramente ornamentale : sono impiegati come ricami o note di passaggio. Fra loro spicca il *la* che assicura le due cadenze mediane di *humerum eius* e *nomen eius*.

Le note « modali »

Quando una nota ha un ruolo architettonico forte, si è soliti dire che è una nota modale. In ciò c'è un certo abuso del linguaggio. Infatti, tutte le note della scala, nella funzione che attribuisce loro il compositore, contribuiscono a costruire e a disegnare il volto modale di un brano; tutte, dunque, sono, in un certo senso, « modali ». Certo, le note architettoniche rimangono più presenti nell'orecchio, nella misura in cui la melodia insiste su di esse (recitazioni, appoggi ritmici, cadenze, ecc.). Le note ornamentali, invece, spariscono più rapidamente dal campo della coscienza uditiva. Ciononostante esercitano un ruolo decisivo nelle sonorità del modo; infatti è proprio percependo la relazione di vicinanza tra le note strutturali e i loro ornamenti che l'orecchio può riconoscere e identificare i gradi architettonici. In gregoriano, l'ornamentazione non è facoltativa. La nota ornamentale può essere fievole – ma non sempre; senza di essa, la composizione perde la sua intelligibilità. Ornamento non è sinonimo di « abbellimento » nel senso che la musica ha più tardi dato a questo termine.

Interazione tra la scala e la gerarchia dei gradi

Nel corso dell'analisi di una melodia, non è sempre facile distinguere se l'importanza di un grado gli deriva dalla struttura della scala o dalla gerarchia introdotta dal compositore. Così, nell'esempio precedente *(Puer)*, il *do*, che è già etimologicamente forte nella scala, si vede inoltre accordare una funzione importante nella composizione. L'una e l'altra influenza contribuiscono all'elaborazione del linguaggio modale. Secondo i casi, le due influenze possono completarsi, rafforzarsi o, al contrario, contraddirsi. Questo fenomeno è una delle spiegazioni profonde della varietà dei colori modali del canto gregoriano. Concretamente, solo comparando i brani fra loro e prendendo familiarità con l'insieme del repertorio ci si formerà poco a poco una competenza.

3. Formule melodiche caratteristiche

Una composizione modale suppone l'impiego di formule melodiche caratteristiche. Queste formule sono legate ai processi di composizione e di memorizzazione in tradizione orale.

Per gli ascoltatori, la formula costituisce un riferimento che permette di identificare immediatamente una musica famigliare, quindi di riconoscerla come appartenente al patrimonio tradizionale.

Per i cantori, la formula melodica rappresenta un sostegno prezioso nella memorizzazione. Così una formula d'apertura, facendo intendere dei concatenamenti melodici caratteristici, permette un ingresso sicuro nelle sonorità del modo. Le formule hanno anche un ruolo nell'economia generale della composizione: talune servono da intonazione, altre da cadenza, altre da accento privilegiato, altre annunciano la conclusione, ecc. Si vedano ad esempio i cantici della Vigilia pasquale [7].

La composizione di questi brani è interamente realizzata con l'aiuto di formule unite tra loro da recitazioni più o meno sviluppate[7]. C'è una sola formula che apre tutti i cantici e che non viene mai riproposta all'interno del brano. Questa antichissima formula risale alla modalità arcaica; nell'VIII secolo permetteva agli ascoltatori di accettare senza reticenze tutta la composizione, anche se gli sviluppi successivi comportavano necessariamente alcune novità. Le altre formule sono strettamente collegate alla messa in musica dei versetti del cantico: svolgono i ruoli di medianti e di terminazioni. La formula finale è più ampia delle altre e contiene un grande melisma. Mai proposta nel corso dei versetti, è incaricata d'annunciare solennemente la conclusione del cantico.

In un primo stadio della composizione, certe formule arcaiche sono state caratteristiche d'un modo particolare, e di quello soltanto. Ma con i processi di centonizzazione e il crescente ramificarsi del repertorio, sovente hanno perduto parte della loro specificità, e progressivamente si sono integrate nel vocabolario di più modi.[8]

All'inverso, è vero anche che il divenire più complesso del linguaggio dei modi ha elaborato poco a poco delle formule meno antiche, che sono appannaggio di una sola categoria modale.

Nota bene. Le formule caratteristiche sono importanti per il riconoscimento del modo. Ma si tratta di un criterio che viene logicamente dopo i due precedenti. Queste formule, infatti, sono generalmente dei concatenamenti melodici legati a un grado strutturale della composizione, che dunque è già stato identificato come tale.

4. Un sentimento modale: l'ethos

Nelle musiche modali ancora vive attualmente, si constata che « un sentimento modale (ethos) è legato a ciascuna nozione di modo »[9].

Pare assai più difficile mettere in evidenza questo concetto per il canto gregoriano che per le musiche orientali. In queste ultime, musica e ethos

sono percepiti in modo assai differente, meno sistematico che da noi, nel ventesimo secolo, in ogni caso. Rimane il fatto che questa nozione di sentimento modale sembra ben rappresentare, anche in occidente, un valore tradizionale.

L'idea di un legame tra gli stati dell'anima e le diverse categorie del discorso musicale è stata chiaramente espressa da Platone e dalla filosofia della Grecia antica. La passione messa dal medioevo per esplorare l'eredità greco-latina spiega senza dubbio perché questo tema ritorni in forze sotto la penna dei commentatori e sotto lo scalpello degli scultori nell'XI secolo.

D'altro canto, la nozione di ethos musicale è lontana dall'essere assente dalla Sacra Scrittura e dall'opera dei Padri della Chiesa. La musica esercita un'influenza sugli stati d'animo, può anche esprimerli. Come sarebbe rimasta estranea a questo fenomeno la musica della liturgia cristiana? E ancora, come potrebbe una musica contemplativa e viva, incaricata di commentare liricamente la Rivelazione, ignorare un mezzo così efficace?

Resta il fatto che la tradizione orale è stata interrotta e che numerosi secoli sono trascorsi dalla composizione delle melodie gregoriane. La storia della musica, quelle del pensiero e del sentimento religiosi hanno conosciuto parecchie evoluzioni. Anche se non si può pretendere di restituire oggi l'ethos dei modi medievali con tutte le sue componenti, i commenti dell'epoca conservano tante indicazioni preziose.

Ecco due testi che sono passati alla posterità.

Guido d'Arezzo nell'XI secolo scrive che la diversità dei modi

> « s'adatta così bene ai diversi stati d'animo, che l'uno trova diletto nei salti spezzati del deuterus autentico, l'altro preferisce la voluttà del tritus plagale, all'uno piace di più la loquacità del tetrardus autentico, un altro apprezza la soavità del medesimo modo al plagale, e così di seguito ».[10]

Questa esposizione ha il vantaggio di tenere conto sia del sentimento soggettivo (dell'ascoltatore), sia del fondamento oggettivo (nella costruzione musicale).

All'inizio del XII secolo, Johannes Affligemensis (Johannes Cotto) sviluppa queste riflessioni :

> « Come infatti non tutte le bocche sono allettate dallo stesso cibo, all'uno piacciono gli alimenti un po' acri, mentre l'altro preferisce quelli più delicati, così certamente non tutte le orecchie si dilettano al suono dello stesso modo. Il procedere lento e solenne del primo diletta gli uni, appunto, mentre la gravità cupa del secondo alletta gli altri ; il procedere per salti austero e quasi sdegnoso del terzo piace ad alcuni, mentre la sonorità adulatoria del

quarto attrae altri; gli uni sono commossi dall'esuberanza modesta del quinto e dal suo repentino cadenzare sulla finale, gli altri si placano al suono lacrimoso del sesto; alcuni ascoltano volentieri i salti espressivi del settimo, altri apprezzano il canto dignitoso e quasi tonante dell'ottavo.»[11]

Idee simili sono state riprese e divulgate nel XVIII secolo. Sotto la penna dell'abate Poisson si ritrova una serie di epiteti che egli attribuisce ad «Alcuni Moderni» ma che probabilmente è assai più antica:[12]

Primus	*gravis*	grave
Secundus	*tristis*	triste
Tertius	*mysticus*	mistico
Quartus	*harmonicus*	armonioso
Quintus	*lætus*	gaio
Sextus	*devotus*	devoto
Septimus	*angelicus*	angelico
Octavus	*perfectus*	perfetto

Resta da fare lo studio completo del sentimento modale in canto gregoriano. Esso supera l'ambito didattico di questo libro. Ciononostante abbiamo tenuto a concludere lo studio di ciascun modo con l'esempio di una «meditazione» personale e competente sul suo ethos, tratta tutte le volte dagli appunti che il canonico Jean Jeanneteau destinava alla pubblicazione.

Capitolo III

I MODI ARCAICI DELLA CANTILLAZIONE

Il repertorio gregoriano ha trovato la sua fonte primaria nella cantillazione della Parola di Dio, durante la lettura pubblica della Sacra Scrittura. Riconoscere lo stile di questo procedimento compositivo è abbastanza facile.

L'elemento costitutivo è una specie di linea melodica orizzontale tesa, sulla quale vengono a posarsi le parole del testo: essa prende il nome di corda di recita o di cantillazione.

Il materiale testuale si traduce nella successione semplice delle sillabe che cantano regolarmente sulla corda, mentre il ritmo testuale anima questa struttura col suo dinamismo e dà origine a differenti tipi di ornamenti musicali.

Il dinamismo dell'accento delle parole innalza la melodia al di sopra della corda, verso l'acuto, mentre la forza gravitazionale di fine inciso la attira verso il grave per le interpunzioni.

Un terzo dinamismo, di tipo lirico e affettivo, fa fiorire il vocalizzo su una sillaba: lo jubilus. La tradizione delle origini poneva questo melisma sull'ultima sillaba di una parola collocata nella penultima divisione logica del testo. Esso ha talvolta conservato questo posto tradizionale di pre-interpunzione, ma si è spesso spostato per ornare l'accento di una parola di cui si desidera sottolineare l'importanza.

Un esempio di cantillazione: l'inizio del *Gloria* « ambrosiano » [8].

Nelle cantillazioni più antiche, la scala del modo è limitata a qualche grado. Uno solo di questi gradi garantisce l'unità architettonica della composizione; tutti gli altri assumono un ruolo ornamentale. Modalmente, la cantillazione arcaica è strutturata da un solo polo compositivo: la corda di recita (o di cantillazione) e la finale sono identiche[13].

Il repertorio gregoriano ha conservato, per queste cantillazioni più antiche, tre categorie modali, che prendono il nome di modi arcaici o corde madri. In quanto tali, esse non sono esistite che negli strati più antichi del repertorio: recitativi e antifone dell'ufficio feriale. Ma vestigia di queste cantillazioni si sono conservate anche in brani più evoluti.

1. Il modo arcaico di do o C

Esempi

℣. *Tu es Deus* [9], ℣. *Ne in ira tua* [10], ℟. br. *Constitues eos* [11]

La scala

La scala del modo arcaico di do comprende almeno tre gradi, e più spesso cinque o sei:

sol la * do *re mi* (*fa*)

o gli equivalenti trasposti:

do re * fa *sol la* (*sib*)

ré mi * sol *la si* (*do*)

Il grado che sovrasta la terza minore (*do*, *fa* o *sol*) è dotato di una solidità particolare. Di notevole forza attrattiva, riceverà nei brani della messa una ornamentazione specifica: gli sviluppi melodico-ritmici all'unisono [12].

All'interno della terza minore, le composizioni lasciano talvolta sentire un suono, troppo flebile, tuttavia perché la melodia arrivi mai ad appoggiarsi su di esso, che, del resto, è mobile. Abitualmente attratto in posizione alta (*si* bequadro) dalla forza del *do*, può ciononostante assumere una posizione bassa (*si* bemolle) quando la melodia si sviluppa al grave: ℣. *Placebo Domino in regione vivorum* [164].

Il ruolo dei gradi

Nelle cantillazioni in modo arcaico di do, il grado che assicura tutte le funzioni architettoniche è il *do*. Funge da tenore nelle recitazioni e da finale del brano. Gli altri gradi svolgono un ruolo secondario.

Il *re* (ed eventualmente il *mi*) è impiegato come accento della corda *do*.

Il *la* e il *sol* sono utilizzati per le interpunzioni intermedie. Si ascoltano anche nel movimento di intonazione che conduce alla corda. La successione di questi tre gradi *sol-la-do* ignora il semitono; prende il nome di cellula madre del modo di do ed è una delle sue vestigia caratteristiche.

Quando si sente il *si*, non si tratta che di un puro ornamento.

In questo modo, la gerarchia dei gradi (*do* architettonico) e la struttura propria della scala (*do* etimologicamente forte) si rafforzano reciprocamente. Ne consegue una stabilità sorprendente della composizione. Per la stessa ragione, questo è il modo che contiene il maggior numero di brani senza semitoni.

Formule caratteristiche

La successione *sol-la-do*, già citata, è un'antica formula del modo, un procedimento d'intonazione che permette di raggiungere la corda di cantillazione.

Un'altra formula chiude certe composizioni: si trova nelle antifone arcaiche e relativi toni salmodici [9–10], e nella risposta della salmodia responsoriale [14].

Nei brani ornati della messa si trovano altre formule – generalmente più sviluppate – caratteristiche del modo arcaico di DO. Ad esempio l'intonazione dell'introito *Omnes gentes* [15], ripresa nel communio *Pascha nostrum (itaque)* [16] e nell'offertorio *Viri Galilæi* (e suoi *contrafactum*) [17]. È scritta in *fa*, ma conosce tutte le trasposizioni possibili: *do* e *sol* nel graduale *Dilexisti* [18], e addirittura *si* bemolle nel graduale *Propter veritatem* [19].

In questo stile, si incontra anche la formula conclusiva dell'offertorio *Domine convertere* [20] e del communio *Tu es Petrus* [21], con la sua forte tendenza al melisma.

Ethos

Il modo arcaico di DO si riconosce agevolmente per la forza d'attrazione e per l'energia del suo grado principale. Queste caratteristiche, associate a ciò che a noi sembra un « vuoto » – in una scala che noi siamo propensi a definire « difettiva » – ma che deve piuttosto essere compreso come un intervallo ampio della scala, conferiscono al modo un andamento di solida acclamazione, mitigato da una certa limpidezza.

Vestigia

A causa della solidità eccezionale del modo, il repertorio ornato della messa ha conservato qualche brano in stile propriamente arcaico: Co. *In splendoribus* [5], Co. *Tu es Petrus* [21], Of. *Domine convertere* [20]. Inoltre l'insieme dei brani di 5° e di 6° modo, strutturati sulle corde *fa* e *do*, comprendono abbondanti tracce del modo arcaico: recitazioni, formule caratteristiche, ecc.

2. IL MODO ARCAICO DI RE O D

Esempi

℣. *Dirigatur* [22], ℟. br. *Ego dixi* [23], ℟. *Alleluia* [24].

La scala

Queste composizioni in modo arcaico di RE poggiano i loro gradi sulla seguente scala:

la * *do* RE *mi* (*fa*)

o gli equivalenti trasposti:

re * *fa* SOL *la* (*sib*)

mi * *sol* LA *si* (*do*)

Le qualità specifiche dei gradi della scala sono abbastanza simili a quelle del modo arcaico di DO: il grado che sovrasta la terza minore è dotato, per se stesso, di una forza d'attrazione notevole e particolare. Il grado interno alla terza minore rimane sempre debole e mobile.

Il ruolo dei gradi

Ma la gerarchia dei gradi è profondamente diversa. È il grado *re* ad assumere questa volta tutte le funzioni architettoniche: recitazioni e finali.

Gli altri gradi svolgono ruoli secondari. Gli accenti cantano sul *mi* o sul *fa*, eccezionalmente sul *sol*; le interpunzioni discendenti abitualmente sul *do*, più raramente sul *la*: ℣. *O Sapientia* [25].

Si può anche parlare di una cellula madre del modo di RE: sono i gradi mutuati dall'antica intonazione: *la-do-re* (o *re-fa-sol*, o *mi-sol-la*).

Formule caratteristiche

I tre esempi sopra citati ci hanno tramandato una formula caratteristica del modo molto antica: quella del melisma che chiude la cantillazione primitiva, conservata nel ℣. *Dirigatur* [22].

Altre formule molto antiche sono l'intonazione *la-do-re* [127] e le interpunzioni intermedie del tipo *re-do-la* [126].

Ethos

In questo modo, la struttura propria della scala e la gerarchia dei gradi si completano armoniosamente. Dal punto di vista della scala, il grado *re* è ordinario. Gli ornamenti che gli sono vicini si trovano ad uguale distanza di un tono all'acuto e al grave. Se l'ambitus si sviluppa, è per sfociare ad una seconda simmetria: quella delle due quarte *re-mi-sol* all'acuto e *re-do-la* al grave.

Il modo di RE è dunque caratterizzato dall'equilibrio e da una sonorità marcata: sarà all'origine di evoluzioni particolarmente feconde.

Vestigia

Si comprende perché vestigia del modo arcaico di RE si incontrino praticamente in tutti i modi evoluti e in tutti gli stili. Esse vanno cercate nelle recitazioni sul *re*, *sol* o *la*, spesso confermate dalla presenza della cellula madre *la-do-re* (o sue trasposizioni).

La formula caratteristica del ℣. *Dirigatur* attraversa tutto il repertorio gregoriano e continua a ispirare la composizione per secoli. Il suo formidabile destino merita qui di essere accennato.

Essa entra rapidamente nel vocabolario della centonizzazione delle antifone e degli inni, in quasi tutti i modi. Conserva dapprima una funzione conclusiva: ℟. *Angelus ad pastores* [26], ℟. *Dum medium* [27]; ma può anche servire da intonazione: ℟. *In illa die* [28]; o sviluppo intermedio: ℟. *Euge... in modico fidelis* [29]. Riceve progressivamente delle amplificazioni sorprendenti: ℟. *Angelus autem* [30], Cant. *Cantemus Domino* [31]; e lascia traccia di un potente dinamismo perfino nei brani più ornati dell'ufficio: ℟. *Magnus hæreditatis* [32], ℟. *Sancta et immaculata* [33]; e della messa: Al. *Verba mea* [34], Gr. *Lætatus sum* [35].

Gli strati più antichi del repertorio romano non conoscono la cantillazione sul *re*. Il modo arcaico di RE è dunque entrato nel repertorio gregoriano come un'eredità del canto gallicano.

3. Il modo arcaico di MI o E

Esempi

℟. br. *Ostende nobis* [36], ℟. *In cymbalis* [37], Al. *Constitues* [38]

La scala

do re MI (*fa*) *sol*

o gli equivalenti trasposti:

fa sol LA (*sib*) *do*

sol la SI (*do*) *re*

In questi brani, il semitono viene inteso molto più spesso che nei modi precedenti. I rari sviluppi al grave si fanno alla terza minore inferiore; il *si* grave, per così dire, non viene mai toccato.

Il ruolo dei gradi

Le cantillazioni arcaiche di questo modo ricorrono al grado *mi* come unico polo architettonico: esso è tenore di recitazione e grado finale dei brani.

Gli altri gradi vengono usati come ornamenti. L'accento della corda *mi* sale correntemente al *fa* ; al *sol* quando la dinamica ascendente è più intensa. I gradi *re* e *do* forniscono le interpunzioni al grave.

Un'interazione specifica

Nel caso del modo arcaico di MI, si constata un'interazione molto specifica e un po' complessa tra la struttura propria della scala e la gerarchia dei gradi.

Dal punto di vista della scala, il *mi* non ha la forza del grado *do*, né l'equilibrio del grado *re*. Strutturale, esso fa parte dei gradi principali della scala, ma con una qualificazione ordinaria. Senza il minimo sforzo, la cantillazione fa suonare abitualmente il semitono superiore, ornamento più sottile del tono pieno, e senza valore architettonico. Supponiamo che, nella stessa regione e nella stessa epoca, si conoscesse anche il modo arcaico di DO. Il semitono superiore della cantillazione di MI suona allora per l'orecchio con un colore simile al semitono inferiore della cantillazione di DO. Appena gli sviluppi melodici del modo arcaico di MI toccano il semitono ornamentale superiore, l'orecchio del cantore viene sollecitato dalle sonorità di forte attrazione del grado vicino: *fa* o *do*. La melodia si è corrotta prestissimo – i manoscritti medievali ne sono testimoni fin dalla fine del X secolo –: molti *mi (si)* architettonici sono saliti al *fa* (al *do*). La composizione ha così perduto i suoi semitoni e ha lasciato il vocabolario del modo arcaico di MI per acquistare l'apparenza del modo di DO: In. *Misericordia Domini* **[39]**.

Formule caratteristiche

La salmodia responsoriale dell'Avvento **[36]** ha conservato una formula melodica antica, tema di composizione dell'Ant. *In cymbalis* **[37]**.

Un'altra formula antichissima del modo fornisce la melodia delle antifone feriali del tipo *Clamavi* **[40]**: esse sono identiche al tono salmodico che le accompagna.

Un melisma della cantillazione primitiva ci è stato probabilmente conservato nella cadenza mediana dell'antico inno delle lodi di Pasqua, *Aurora lucis* **[41]**.

C'è senz'altro l'intonazione arcaica del modo, che riprende i gradi della cellula madre: *do-re-mi*.

Più che per gli altri modi arcaici, le formule antiche tendono a diluirsi parzialmente nel discorso melodico ornamentale e divengono, così, meno facili da identificare.

Ethos

La cantillazione del modo arcaico di MI si orna spontaneamente al semitono superiore. Il carattere melodioso e talvolta sottile che ne deriva rende queste composizioni assai riconoscibili e particolarmente espressive.

In compenso il modo contrappone a questa ricchezza una certa fragilità, quando si avvicina a quello arcaico di DO.

Vestigia

Quando si bada alla qualità delle restituzioni melodiche, si scopre che il modo arcaico di MI ha avuto, anch'esso, un'ampia discendenza. Numerosi brani ornati hanno conservato elementi del suo vocabolario.

Si possono riconoscere le sue tracce nella maggior parte delle recitazioni ornate al semitono superiore. Esse si incontrano praticamente in tutti i modi.

È notevole che i canti più antichi del *Kyrie* siano tutti in modalità di MI, arcaica **[42–43]** o appena evoluta: il canto tradizionale della litania, a Roma, era in modo arcaico di MI.

Capitolo IV

L'EVOLUZIONE MODALE

I brani della messa composti in modalità arcaica sono estremamente rari. Anche nel repertorio dell'ufficio, questi brani non si incontrano che negli strati più antichi: la salmodia responsoriale e alcune antifone dell'ufficio feriale. Assai presto, infatti, si giunse per evoluzione compositiva a strutture modali meno semplici.

1. I FATTI PALEOGRAFICI

Se si compara un'antifona di modalità arcaica nei differenti manoscritti medievali, si constata talvolta che la composizione modale di questa antifona, o la concordanza con il salmo che la segue, variano a seconda dei manoscritti.

Primo esempio, l'antifona *Expugna*

Questa antifona è scritta in la nei manoscritti di Lione e di Langres (si veda la pagina 30). La sua dominante[14] di composizione e la sua finale sono su *la*, come il suo tono salmodico; essa costituisce un timbro caratteristico del modo arcaico di MI.

A Châlons-sur-Marne, riceve una finale su *sol*.

A Metz, riceve una finale su *fa*.

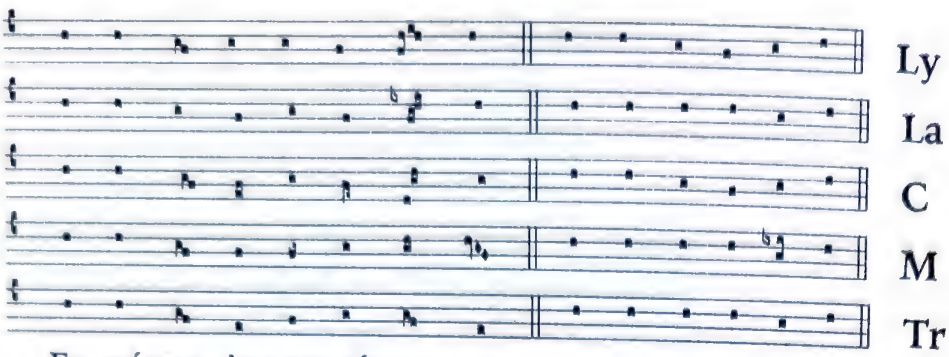
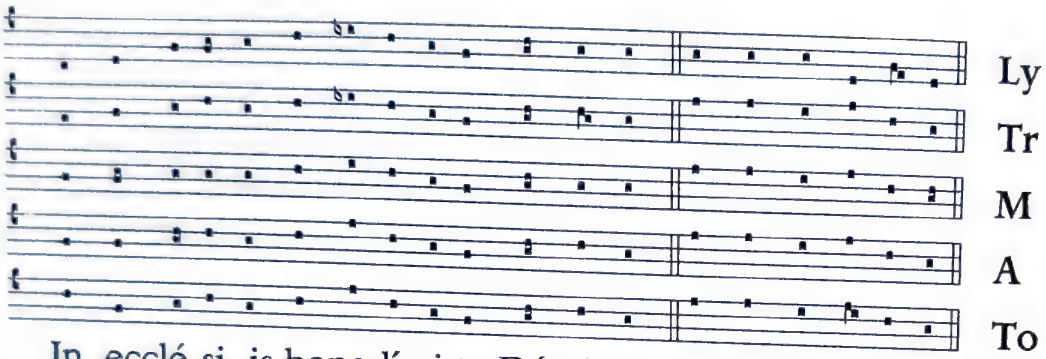
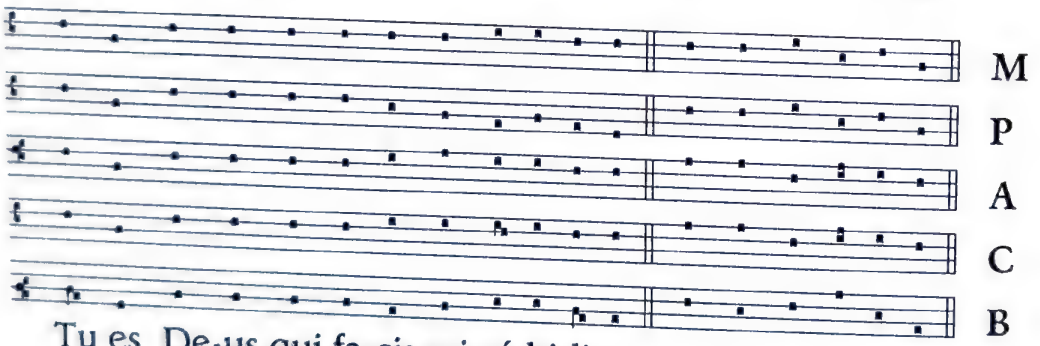
A Troyes, riceve una finale su *mi*.

In questi ultimi tre casi, il tono salmodico resta immutato, come tutta la prima parte dell'antifona. Ma la modalità non si limita più ad un solo polo. La composizione comprende ormai due poli strutturali: *la* e *sol* a Châlons; *la* e *fa* a Metz; *la* e *mi* a Troyes.

Secondo esempio, l'antifona *In ecclesiis*

Questa antifona è scritta in *sol* nel manoscritto di Lione. La sua finale e il suo tenore salmodico sono su *sol*. Essa appartiene al modo arcaico di RE.

Nel manoscritto di Troyes, l'antifona è scritta in *sol*, ma la salmodia è su *do*, ossia una quarta sopra la finale. In questo manoscritto, l'antifona non è dunque più in modalità arcaica: comprende due poli compositivi: *sol* e *do*.

Nota bene: l'accento principale del brano, *benedícite*, è su *si* bemolle a Lione e Troyes; è su *si* bequadro a Metz e su *do* ad Aix e Tours.

Ex-púgna impugnántes me. e u o u a e

In ecclé-si- is benedí-ci-te Dómi-no. e u o u a e

Tu es De-us qui fa-cis mi-rá-bi-li-a. e u o u a e

A Aachen, Bibl. cap. 35, salterio di Aix-la-Chapelle, XV sec.
B St-Paul-en-Carinthie, 26-2-6, antifonario di Bamberg, XIV sec.
C Paris, BNF lat. 802, breviario di Saint-Nicaise di Châlons, XIII sec.
La Los Angeles, Dawson, breviario di Saint-Pierre di Langres, XIII–XIV sec.
Ly Lyon, Musée des Tissus, R 70, breviario di Lyon, inizio XIV sec.
M Metz 461, breviario della cattedrale di Metz, fine XIII sec.
P Charleville 86, breviario parigino, prima metà del XIII sec.
To Tours 149, breviario della collegiata Saint-Martin, XIV sec.
Tr Troyes 571, breviario di Saint-Loup de Troyes, fine XI – inizio XII sec.

Terzo esempio, l'antifona *Tu es Deus*

Questa antifona è in modalità arcaica di DO nel manoscritto di Metz: dominante, finale e tono salmodico sono su *do*.

A Aix e Châlons (cfr. A e C), la composizione dell'antifona è identica, salvo alcuni dettagli ornamentali, ma il tono salmodico si trova una terza maggiore sopra la finale: su *mi* (o sull'equivalente trasposto *la*). L'architettura comprende dunque due poli: *do* e *mi*.

A Parigi (cfr. P), invece, il tono salmodico e la prima parte dell'antifona sono rimasti immutati, su *do*; ma la finale dell'antifona si trova una quinta sotto. La modalità comprende ormai due poli: *do* e *fa*.

2. LE LEGGI DELL'EVOLUZIONE MODALE

I manoscritti medievali ci hanno così conservato tracce di un fenomeno importante, che ha segnato la storia della composizione gregoriana: i modi arcaici sono stati toccati da più processi evolutivi.

La discesa delle finali

Nel primo esempio, *Expugna*, vediamo le tracce di un movimento della finale dell'antifona verso il grave, il tono salmodico e la dominante compositiva dell'antifona restano immutati. Questa evoluzione modale è stata chiamata discesa della finale. Lo stesso processo si incontra nel terzo esempio, *Tu es Deus*, per il manoscritto parigino.

Questa «discesa» delle finali si spiega facilmente alla luce delle leggi della cantillazione sopra esposte. L'interpunzione del testo è un dinamismo che determina la fine delle frasi e tende ad attrarle al grave.

La cadenza finale del brano è il luogo privilegiato di questo movimento verso il grave. Ma all'interno della composizione presa nel suo insieme si fa sentire anche il peso delle finali di inciso, e persino di parola. In numerose cantillazioni, anche nei brani posteriori, si incontra così un'interpunzione al grave di tipo intermedio[15]. Il grado situato subito sotto la corda di cantillazione, a distanza di un tono o di una terza minore, svolge a questo riguardo un ruolo privilegiato. Nei brani ornati, si vede così spuntare il fondamento lontano del concetto di «sotto-tonica».

La salita dei tenori

Nel secondo esempio, constatiamo che, in certi manoscritti, l'antifona *In ecclesiis* adotta un tono salmodico più acuto (di una quarta) rispetto alla

sua dominante compositiva. Questo fenomeno ha preso il nome di salita dei tenori. Esso è molto diverso dal precedente. Qui, infatti, la composizione dell'antifona resta completamente immutata. Viene modificato solo il tenore del salmo cantato dopo l'antifona.

Lo stesso fenomeno si nota nel terzo esempio, per i manoscritti di Aix, Châlons e Bamberg (cfr. A, C e B).

La « salita » del tono salmodico può avere più origini. Inizialmente è un mezzo estremamente semplice e facile da padroneggiare per uscire dalla monotonia della salmodia arcaica. C'è qui una logica di varietà, di contrasto e di ampliamento degli intervalli del tutto coerente con ciò che conosciamo delle leggi generali della musica.

Come iniziativa del cantore, è anche un mezzo per il solista di far valere la sua voce, più brillante sulle note acute, senza il minimo inconveniente per il popolo, che vede immutato il suo contributo. La composizione musicale evolve così nel pieno rispetto della tradizione orale.

La salita dei tenori si deve anche all'influenza dei teorici medievali. La Rinascenza carolingia ha infatti promosso la teoria dell'octoechos a partire dall'VIII secolo, come testimoniato dal tonario « de Saint-Riquier »[16]. In conformità con questa teoria, la melodia di un brano deve avere necessariamente due poli architettonici : la sua finale e il suo tono salmodico. Le antifone di modalità arcaica, talvolta molto popolari, non potevano entrare in questo sistema. Affiancargli un tono salmodico all'acuto era un mezzo semplice per risolvere il problema senza alterare la melodia del brano. Così, l'aggiunta di un tenore alla quarta trasformava agevolmente l'antifona *In cymbalis* (MI puro) in un deuterus plagale, o 4° modo [37].

La salita degli accenti

La scelta di questi nuovi tenori salmodici – qualunque ne sia l'origine – è concomitante con un'evoluzione melodica nella composizione delle antifone. In virtù del suo accento, infatti, ogni parola del testo latino canta naturalmente all'acuto. Parallelamente alla salita del tenore del salmo, si constata all'interno dell'antifona una tendenza all'ascesa melodica degli accenti. Sotto l'influenza di questo dinamismo, la composizione estende il suo ambitus verso l'acuto. Dapprima meramente ornamentali, i gradi di conquista recente si irrobustiscono presto in cadenze intermedie, per divenire progressivamente tenori secondari, nuovi poli architettonici della melodia.

Si confrontino, ad esempio, le antifone *Iubilate Deo* [44], *Habitabit* [45], *Ne reminiscaris* [46], *Tulit ergo* [47], *Omnes autem* [48].

3. Osservazioni importanti

L'insieme dei fenomeni, che sono stati appena descritti in modo molto semplificato, è stato riunito – durante gli anni '60 – sotto il nome di evoluzione modale.

Questi concetti sono estremamente delicati da gestire. Essi possiedono tutta la loro validità solo nella misura in cui si resta in contatto stretto e permanente con i manoscritti, unici testimoni autorizzati delle varianti melodiche regionali dell'Europa medievale.

La loro introduzione nelle riflessioni modali ed estetiche non deve lasciar supporre che tutti i modi gregoriani siano il risultato di un'evoluzione a partire dai modi arcaici. Non si passa in modo organico, continuo e progressivo dai modi arcaici all'octoechos. Ma la modalità arcaica e l'evoluzione modale chiariscono molti dei problemi che incontriamo nella composizione gregoriana.

Questi fenomeni sono stati chiaramente identificati negli strati antichi del repertorio dell'ufficio: versetti, responsori brevi, antifone dell'ufficio feriale e – in certa misura – nell'ufficio delle feste antiche del « temporale-santorale ». Essi sono stati anche osservati in alcuni canti dell'Ordinario della messa (*Kyrie* e *Gloria*, in particolare). I manoscritti non contengono, invece, traccia alcuna di questo fenomeno per il Proprio della messa.

Non è dunque legittimo parlare di evoluzione modale, né utilizzare direttamente la terminologia specifica di « discesa della finale » o di « salita dei tenori » quando si studiano i brani del Proprio della messa. Anche se si osservano degli elementi analoghi a quelli incontrati in alcuni brani dell'ufficio, i canti del Proprio della messa sono stati composti direttamente in un quadro modale molto più complesso. La versione che ci trasmettono i manoscritti medievali, non è, per quanto ci risulta, il risultato di una evoluzione interna al repertorio gregoriano.

Detto questo, il repertorio del Proprio della messa contiene un discreto confirmatur dell'evoluzione modale. I generi più antichi, tratti e cantici, cantano in due modi (2° e 8°), i graduali, un po' meno antichi, in quattro modi (1°, 3°, 5° e 7°, con la famiglia del 2° modo in *la*), e gli introiti e i communio, più recenti, negli otto modi ufficiali...

Capitolo V

LA SCALA PENTAFONICA

I tre modi arcaici sono le prime cantillazioni latine. Ciascuna proviene da un orizzonte geografico e culturale specifico. Così le più antiche composizioni dell'ufficio romano ignoravano il modo di RE, mentre la liturgia milanese gli accordava un posto privilegiato fin dalle origini. Successivamente, la tecnica della centonizzazione ha unito insieme formule melodiche appartenenti a ciascuno di questi modi. Così sono nate composizioni più complesse, combinando elementi propri del vocabolario di più modi arcaici.

Per studiare la modalità evoluta, è dunque prassi proiettare su una griglia comune le tre scale di ciascuno dei modi arcaici ; abbiamo già rilevato i loro numerosi punti in comune.

Si ottiene così una scala pentatonica o pentafonica, che i manoscritti medievali ci trasmettono sotto tre scritture equivalenti :

*sol la * do re mi * sol la*

*do re * fa sol la * do re*

*re mi * sol la si * re mi*

Questa scala si avvicina molto a quella cinese. La si incontra, infatti, come substrato compositivo in numerose musiche tradizionali del mondo intero : Cina, Corea, Giappone, Vietnam, Mongolia, Australia, Grecia, Ungheria, Urali, Africa occidentale e America latina.

IL PIEN

Si dice talvolta che questa scala è priva di semitoni (asemitonale). È vero che alcuni brani gregoriani non includono alcun semitono : Co. *In splendoribus* [5], Hy. *Immense cæli conditor* [49]. Ciononostante, sono eccezioni rarissime. Il più delle volte, quando la melodia percorre la terza minore o gira attorno a uno dei suoi poli, il cantore fa sentire un suono ornamentale all'interno della terza minore.

Un fenomeno analogo si incontra in altre musiche tradizionali. Nella scala cinese, questa nota mobile viene chiamata *pièn*. I musicologi occidentali hanno progressivamente esteso e ampliato il significato di questo vocabolo *pièn* per applicarlo all'insieme delle musiche orientali, quindi a varie musiche tradizionali[17] e infine al canto gregoriano. Sebbene il termine *pièn*

non trovi alcun riscontro nella teoria musicale medievale d'occidente, lo useremo d'ora in avanti per indicare, nella composizione gregoriana, il suono ornamentale privo di consistenza, la cui posizione all'interno della terza minore può modificarsi in funzione dell'andamento della melodia.

Il sistema di scrittura dei manoscritti di canto gregoriano su rigo ci ha conservato due posizioni per questo *pièn* : alta e bassa. Ossia *si* bequadro[18] e *si* bemolle, all'interno della terza minore *la-do*.

Il grado forte

Il grado che sovrasta la terza minore (*do* o *fa* nelle scritture correnti) è dotato di una forza particolare. Quando viene sfiorato dalla melodia, esso entra facilmente « in risonanza » e può dar luogo a veri e propri sviluppi melodico-ritmici all'unisono [12], cosa che non succede per gli altri gradi.

Allo stesso tempo è un grado di notevole attrazione, la cui sola presenza è sufficiente, abitualmente, a fissare il *pièn* in posizione alta.

Dal pentafono all'esacordo

La progressiva determinazione del primo *pièn* nella posizione superiore tende a trasformare la scala pentafonica in scala « esacordale » :

sol la si do re mi o *do re mi fa sol la*

All'epoca in cui Guido d'Arezzo divulga i suoi metodi didattici – circa tre secoli dopo la composizione dal fondo gregoriano antico – la scala di sei note sembra essere considerata sufficiente per rendere conto delle melodie gregoriane. Questo è ciò che si deduce dalla melodia mnemonica composta da Guido per l'Hy. *Ut queant laxis* di san Giovanni Battista [50].

Quando la melodia supera appena il *la* acuto, l'adagio « Omnis nota super *la* semper canitur *fa* »[19] ci mostra che la nota sopra il *la* è considerata come un *si* bemolle (*la-sib* = *mi-fa*). Il secondo *pièn*, attratto dal centro di gravità della melodia resta in posizione inferiore.

Se la melodia sale nettamente al di sopra del *la*, si continua l'operazione di lettura utilizzando una nuova scala esacordale, trasposta una quarta o una quinta sopra. Un brano dall'ambitus esteso può così leggersi come una successione di frammenti esacordali.

Il sistema esacordale appare così come un utile espediente pratico per la lettura musicale, inventato da uno dei più geniali pedagoghi della storia. L'esacordo, ciononostante, non costituisce, propriamente parlando, una scala della composizione gregoriana.

La scala reale, sottostante alla composizione, rimane la scala pentafonica con il suo *pièn*. A seconda del modo del brano, il *pièn* appare più o meno nella melodia, talvolta non compare affatto.

Sempre secondo il modo, esso si fissa in posizione alta o bassa. In certi casi, è rimasto mobile all'interno dello stesso brano : *Al. Hic est discipulus ille* [71], Co. *Beatus servus* **[51]**. A questo livello di analisi, non è più la scala ad essere decisiva, ma la gerarchia che il compositore impone – o tenta di imporre – ai suoi gradi.

Capitolo VI

I MODI BIPOLARI

Le leggi dell'evoluzione modale, unite al concetto di scala pentafonica, permettono di spiegare la modalità di un gran numero di brani semplici dell'ufficio.

La maggioranza delle antifone dell'ufficio non dipende più dalla modalità arcaica, ma da una modalità bipolare: la loro costruzione melodica si basa generalmente su due poli architettonici. Queste composizioni sono state elaborate in un quadro modale che è il frutto di un'evoluzione a partire dai modi arcaici.

Quando un'antifona presenta tre poli architettonici, solitamente è possibile considerarla il risultato di più evoluzioni successive a partire da un modo arcaico, oppure la centonizzazione di più frammenti di modi arcaici differenti.

Negli esempi che seguiranno, non pretendiamo che i brani in se stessi siano concretamente il risultato di una evoluzione modale. Talvolta è così, ma raramente. Vogliamo piuttosto dire, che essi sono stati composti in un quadro architettonico che è, lui sì, il risultato di una simile evoluzione modale.

Un paragone pittorico può chiarire questa osservazione. Immaginiamo un bambino che impara a dipingere e dispone di tre tinte: giallo, blu e rosso. Inizialmente non può dipingere che in questi tre colori. Se, durante il suo lavoro, il giallo e il blu si sovrapponessero, il bambino scoprirebbe il verde. Da principio, il verde sarebbe per lui un colore prodotto dalla combinazione del blu e del giallo. In seguito, potrebbe farsi una riserva di verde mescolando blu e giallo. Allora, la sua tavolozza non sarebbe più di tre colori ma di quattro. Se egli trasmettesse la sua arte ad un altro bambino, il nuovo apprendista disporrebbe immediatamente di quattro tinte e ignorerebbe probabilmente che una di esse sia la miscela di altre due.

Esaminiamo dunque in successione la « discendenza » di ciascuno dei tre modi arcaici, per salita del tenore e discesa delle finali.

1. La discendenza del modo arcaico di DO

Per salita degli accenti e del tenore

alla seconda

Versetto del ℟. br. *Quam magnificata* [14]

I tenori secondari su *sol* nei brani del 6° modo [246–247]

alla terza

℣. *Modicum* [52]

alla quarta

℣. *Adhæsit* [53]

Il *do*, tenore del salmo, non riesce ad assumere un'importanza paragonabile nell'antifona, perché non è che *pièn* nel substrato pentatonico.

Per discesa della finale

alla seconda

Il fenomeno è difficilmente immaginabile nella misura in cui il *do* è grado forte del substrato pentatonico e il *si* il suo *pièn*. Segnaliamo tuttavia alcune rare cadenze a *si* nei versetti dei graduali di 5° modo [54]

alla terza

℣. *Oblatus est* [55]

alla quarta

℣. *Post dies octo* [56]

alla quinta

℣. *Lætamini* [57]

2. La discendenza del modo arcaico di RE

Per salita degli accenti e del tenore

alla seconda

℣. *Nos qui vivimus*, con il primo emistichio del tono peregrino [58]

alla terza

℣. *Dominus tamquam* [59]

alla quarta

℣. *Dabo in Sion* [60]. Qui il *pièn*, *si*, non viene toccato.

Se il *do* prende importanza nell'antifona, il *pièn* si fissa in posizione alta (*si* bequadro):

℣. *Petite* [61]

Per discesa della finale

alla seconda

Il fenomeno non si incontra che raramente.

Deus in adiutorium festivo [62]

alla terza

℣. *In mandatis* [63]

Dato che la cadenza corrisponde al *pièn* del substrato pentatonico, si può ritenere che tale estetica sia piuttosto recente.

alla quarta

℣. *Dominus magnus* [64]

In alcune di queste antifone, il *pièn* ha mantenuto il suo carattere mobile:

℣. *Sion* [65]

alla quinta

℣. *Suscepit Deus* [66]

L'antifona è già un po' centonizzata: si apre con un'intonazione dal grave e comincia ad accennare un tenore secondario su *do* (*humiles*); ma la formula arcaica di RE è ripetuta chiaramente tre volte.

3. LA DISCENDENZA DEL MODO ARCAICO DI MI

Per salita degli accenti e del tenore

alla seconda

L'evoluzione alla seconda superiore è estremamente facile, come ha dimostrato lo studio del modo arcaico. Il sistema ufficiale degli otto modi non

proponeva alcun tono salmodico adatto. Pur tuttavia il caso è attestato da alcuni manoscritti medievali.

℣. *In tua iustitia*, ms. Metz 461, f° 20v°

alla terza

℣. *Habitabit* [45]

alla quarta

℣. *Domine audivi* [67]

Per discesa della finale

alla seconda

Deus in adiutorium solenne [68]

alla terza

Il caso è raro nel repertorio gregoriano. Si presenta nel manoscritto di Metz per l'℣. *Expugna* : dominante e salmo su *la*, finale dell'antifona su *fa* (cfr. sopra p. 30). Lo si incontra anche nei canti dell'Ordinario (*Kyrie* della messa dei defunti).

alla quarta

Il fenomeno si presenta raramente, perché la cadenza finale deve cadere sul *pièn* del substrato pentatonico.

℣. *Expugna* [69]

alla quinta

℣. *Laudate Dominum* [70] : il *pièn* è fissato in posizione superiore.

℣. *Hic est discipulus ille* [71] : il *pièn* rimane mobile.

℣. *Hic est discipulus meus* [72] : il *pièn* è fissato in posizione inferiore.

Schema conclusivo

Nei seguenti tre schemi abbiamo riassunto la genesi dei modi bipolari come risulta dall'evoluzione modale, specificando la categoria dell'octoechos corrispondente quando il modo bipolare vi rientra.

▲	*fa*	–> 8° modo
	mi	–> 6° modo
	re	–> ignorato dall'octoechos
DO		modo arcaico ignorato dall'octoechos
	si	–> ignorato dall'octoechos
	la	–> 2° modo
	sol	–> 8° modo
▼	*fa*	–> 5° modo

▲	*sol*	–> protus alla quarta (2*) o 8° modo
	fa	–> 2° modo
	mi	–> ignorato dall'octoechos
RE		modo arcaico ignorato dall'octoechos
	do	–> ignorato dall'octoechos
	si	–> deuterus alla terza (4*) ignorato dall'octoechos
	la (att. *si*)	–> protus alla quarta (2*) ignorato dall'octoechos
	la (att. *sib*)	–> 4° modo
▼	*sol*	–> 7° modo

▲	*la*	–> 4° modo
	sol	–> deuterus alla terza (4*) ignorato dall'octoechos
	fa	–> ignorato dall'octoechos
MI		modo arcaico ignorato dall'octoechos
	re	–> ignorato dall'octoechos
	do	–> 6° modo (rarissimo in gregoriano)
	si	–> 4° modo
	la (att. *si*)	–> 1° modo
▼	*la* (att. *sib*)	–> 3° modo

I modi bipolari, che abbiamo appena ricapitolato, costituiscono i fatti musicali basilari del repertorio gregoriano dell'ufficio: sono dei modi reali. Nell'VIII secolo, il rimaneggiamento musicale del repertorio romano in ambiente franco ha visto la creazione di nuove composizioni ed è stato accompagnato dall'ordinamento di un sistema teorico di otto modi chiamato octoechos.

I modi arcaici e bipolari si sono dovuti inserire in questo nuovo schema. Alcuni tra loro rientravano senza problemi in una delle otto categorie. Certe categorie si rivelarono anche abbastanza ampie per accogliere più modi antichi.

I modi arcaici, invece, hanno dovuto accettare un tenore salmodico più elevato per divenire bipolari e trovare così una categoria a loro conveniente.

Certi brani non corrispondevano alla teoria ufficiale. Spesso, sono stati dotati di un tenore nuovo, variabile a seconda della regione; talvolta è stata modificata anche la loro finale. Possono allora ritrovarsi in diverse categorie dell'octoechos, a seconda dei manoscritti.

Nota bene

Nel corso di questa prima parte, la maggioranza degli esempi è stata tratta dal repertorio dell'ufficio. Moltissimi canti dell'ufficio, infatti, sono stati elaborati nel contesto della modalità arcaica e dei modi bipolari. I canti della messa, nella versione che ci è pervenuta, sono generalmente più tardivi. Non tutti, ciononostante. I più antichi, come i tratti di 2° modo e certi canti del *Kyrie* o del *Gloria*, sono nati, anch'essi, nel contesto della modalità arcaica o delle prime evoluzioni modali.

Seconda parte

L'OCTOECHOS GREGORIANO

L'octoechos gregoriano

Prima di affrontare lo studio sistematico degli otto modi gregoriani, è prudente riconoscere che il termine octoechos, applicato al canto gregoriano, non manca di ambiguità.

In senso molto generale, designa il sistema degli otto modi in cui i manoscritti medievali classificano l'insieme dei brani gregoriani. È un dato di base che emerge dal più antico testimone musicale del repertorio gregoriano (il tonario di Saint-Riquier[20], copiato poco prima dell'anno 800 nel nord della Francia) e che si mantiene in seguito.

Ma le cose si rivelano subito più complesse di quanto la nostra definizione lasci immaginare. Infatti, certe fonti considerano gli otto modi come una struttura fondamentale della composizione : è questo di preferenza l'influsso dei teorici. Mentre altre, che rappresentano piuttosto il mondo dei cantori, vedono nell'octoechos una semplice regola di concordanza tra antifona e tono salmodico.

In fin dei conti, tutti concordano per far rientrare ciascun brano gregoriano in uno degli otto modi ufficiali. Questi sono designati da una cifra (da 1 a 8) o da un termine di origine greca. La classificazione è basata su due criteri : la finale del brano e il suo tenore salmodico (o la sua « dominante », se esso viene cantato senza salmo).

Protus autentico	1° modo	finale *re*	tenore *la*
Protus plagale	2° modo	finale *re*	tenore *fa*
Deuterus autentico	3° modo	finale *mi*	tenore *si*
Deuterus plagale	4° modo	finale *mi*	tenore *la*
Tritus autentico	5° modo	finale *fa*	tenore *do*
Tritus plagale	6° modo	finale *fa*	tenore *la*
Tetrardus autentico	7° modo	finale *sol*	tenore *re*
Tetrardus plagale	8° modo	finale *sol*	tenore *do*

I termini *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus* sono dei grecismi e significano 1°, 2°, 3° e 4°. Il termine *autentico* significa principale e il termine *plagale* significa derivato, relativo. Questa terminologia sembra stabilire una relazione con la musica greca, ma quale ? E di quale epoca ?

Di fatto, l'origine di questo sistema è lungi dall'essere chiarita tutt'oggi. La frequentazione assidua del repertorio gregoriano mostra che molti brani

sfuggono a questo quadro semplificativo. In realtà, questa tavola non ha relazione con le regole compositive delle melodie. Sono i teorici medievali che hanno tenuto a far rientrare il repertorio in queste otto categorie.

Per esplorare i modi gregoriani, ci riferiremo, certamente, a questo quadro oggi tradizionale, ma senza lasciarci ingabbiare dalla teorizzazione che esso rappresenta. Noi, semplicemente, lasceremo la parola ai fatti musicali, ossia interrogheremo ciascuna delle otto categorie modali sul repertorio che essa contiene e sulle sue caratteristiche.

Per ciascun modo, cominceremo dall'analisi musicale concreta di un esempio.

Presenteremo poi la scala del modo, con le sue corde principali e il ruolo di ciascuno dei gradi, che riassumeremo – per quanto possibile – in una tavola ricapitolativa. Presenteremo alcuni elementi del vocabolario del modo. Il numero di queste formule caratteristiche sarà deliberatamente molto limitato: il lettore proseguirà per suo conto uno studio personale, passando in rassegna sistematicamente i brani del repertorio di un dato modo.

Per garantire il legame con la prima parte di questo libro, cercheremo di ritrovare i differenti modi arcaici e bipolari che possono essere all'origine di ciascun modo dell'octoechos – anche se sappiamo che i brani ornati della messa non sono nati direttamente da una simile evoluzione modale.

Concluderemo ogni presentazione con una riflessione sull'ethos che si ricava dallo studio del repertorio del modo. Questa meditazione molto personale è stata redatta, in ciascun caso, dal canonico Jean Jeanneteau nel corso degli anni '80. Per niente definitiva, invita piuttosto a proseguire la ricerca.

IL PRIMO MODO

1. Studio di un esempio : l'introito *Statuit* [73]

Statuit ei : formula classica d'intonazione *re-la-sib-la*, seguita da una recitazione su *la* ;

Dominus : cadenza intermedia a *sol* ;

testamentum pacis : discesa melodica di quinta, *la-re*, che introduce una prima cadenza ridondante su *re* ;

et principem : reintonazione per una piccola recitazione su *sol* ;

fecit eum : ritorno della cantillazione a *la* ; finora, il *si* è sempre stato bemolle ;

ut sit illi : la cantillazione continua su *la*, ma il *do* acuto – esso stesso ornato a *re* – è molto presente ;

sacerdotii dignitas : breve episodio su *do* concatenato a una cadenza a *la* ; il *si* è bequadro ;

in æternum : linea melodica che ricapitola le note della quinta *la-re* ; i neumi sottolineano il primo *sol* e il primo *la*, note che sono state importanti nella composizione ; cadenza finale ridondante ornata su *re*.

Il tono salmodico, su *la*, è ornato al *do* superiore ; caratteristica è l'ornamentazione del *fa* nella cadenza cursiva pentasillabica.

2. Corde principali

Le principali corde compositive del primo modo sono il *la* e il *sol* all'acuto, e il *re* al grave. I brani comprendono anche frequenti sviluppi su *fa*. Più raramente, si incontrano recitazioni sul *do* acuto.

Il *la* è tenore del tono salmodico e il *re* cadenza finale dei brani.

3. Studio particolare di ciascun grado

Il *re* acuto

È l'estremità superiore della composizione. Nei brani antichi, se appare, è sempre come ornamento del *do* ; nei brani tardivi, invece, può divenire importante e dare vita all'ottava modale. Si confronti a questo riguardo l'ultima invocazione del *Kyrie* X (*do* architettonico/*re* ornamentale) e del *Kyrie* IX (*re* architettonico/*do* ornamentale) [74] [75].

Il *do* acuto

È innanzi tutto un ornamento enfatico del *la* : ℣. *Hodie... hodie exsultant* [76]. La sua influenza attira il *pièn* in posizione di *si* bequadro. Si hanno allora, al di sopra del *la*, formule melodiche identiche – a distanza di quinta – a quelle che cantano intorno al *re* grave : In. *Misereris omnium* [77], Hy. *Aurea luce* [78], ℣. *Si offers* [79].

Il *do* può anche divenire una vera e propria corda di recita. La composizione acquista allora un andamento entusiastico e quasi trionfalistico : In. *Suscepimus* [80], Gr. *Ecce quam bonum* [81]. Questi sviluppi acuti, con i loro ornamenti unisonici, le loro cadenze su *la* e eventuali reintonazioni *fa-la-do* ricordano molto da vicino il quinto modo.

Il *si*

È suscettibile di due posizioni. Generalmente, attratto dal centro gravitazionale della melodia (*la-sol-fa*), è bemolle. Ma se il *do* acuto assume importanza, il *si*, attratto verso di lui, diventa bequadro. In tutti i casi, ha sempre e soltanto un ruolo ornamentale. È il ricamo abituale del *la*.

Salvo i casi in cui il *si* è chiaramente bemolle : In. *Factus est Dominus protector meus* [82], e quelli in cui è sicuramente bequadro : *et eduxit me in latitudinem* [82], negli altri casi è di assai difficile determinazione. I manoscritti antichi, legati ad una tradizione orale ancora viva, non si preoccupano di precisare attraverso la scrittura la qualità del *si*. Ciononostante non c'è ragione di accordare una attenzione eccessiva a questo problema quando il *si* è un puro ornamento. È forse una bizzarria dell'orecchio moderno voler precisare all'eccesso un semplice ricamo.

Il *la*

Dominante « ufficiale » del modo nel senso dell'octoechos, è spesso la principale corda compositiva. È anche tenore del salmo che segue le antifone e corda di recita nei versetti dei responsori. Esistono però dei brani nei quali il suo ruolo è considerevolmente ridotto : Co. *Manducaverunt* [83], Co. *Petite* [84], ℣. *Germinavit* [85]. La vera dominante del brano è allora il *sol* o il *fa*.

Il *sol*

Cadenza aperta delle recitazioni su *la*, è anche la seconda corda importante del modo, dominante vera e propria di numerosi brani : Co. *Manduca-*

verunt [83], ℣. *Domus mea* [86]. Congiuntamente al *la*, è anche corda compositiva nei versetti dei responsori. I brani autentici del primo modo includono dunque frequentemente sviluppi o cadenze intermedie su *sol*.

A causa della loro vicinanza nella scala del modo, le due corde *la* e *sol* svolgono ruoli di contrasto nella composizione. La loro alternanza fornisce una notevole ispirazione alla composizione di certi brani : ℣. *Hodie Christus* [74] o ℣. *Tribus miraculis* [87].

Il *fa*

Importante in tutti i modi in quanto grado forte del substrato pentatonico, si presta in primo modo a cadenze intermedie e a numerose recitazioni : ℣. *Germinavit* [85]. Più spesso, resta al servizio del *la* e del *sol*. Ma nelle circonvoluzioni degli sviluppi melodici evoca frequentemente il suo peso etimologico ; raddoppiamenti : Of. *Super flumina* [88], o sfumature nei dettagli indicate nel tracciato dei neumi (nota post-quilismatica).

Il *mi*

In quanto *pièn*, è il meno importante di tutti i gradi della scala. Inteso appena per la maggior parte del tempo, si limita sempre al ruolo di ornamento : ricamo del *fa* o del *re*, nota quilismatica di passaggio all'interno della terza minore : ℣. *Germinavit* [85].

Ciononostante non si possono passare sotto silenzio quei brani attribuiti al primo modo a causa del loro ambitus e della loro finale *re*, che comprendono importanti cadenze intermedie su *mi* : Of. *In die* [89]. Di fatto, esiste una certa comunanza di scala tra il primo modo (*la-sol-fa-mi-re*) e il quarto (*la-sol-fa-mi*). Una semplice oscillazione di un tono della cadenza finale permette di passare dall'uno all'altro.

Il *re* grave

È la cadenza finale dei brani. Abbastanza di rado dà luogo a piccole recitazioni : ℣. *Ecce veniet* [90]. Più spesso, si orna di sviluppi melodici caratteristici del modo arcaico di RE : ℣. *Tribus miraculis* [87]. Il suo ruolo è essenzialmente conclusivo, ma lo sviluppo della teoria dell'octoechos lo porta a farsi sentire nei brani fin dall'inizio. L'intonazione frequentemente conduce al *la* e *fa* risuonare la quinta modale caratteristica dei modi autentici : In. *Statuit* [73], ℣. *Euge serve bone* [29].

Il *do* grave

È l'ornamento inferiore del *re*. Col suo peso etimologico, gli fornisce una solida base: Al. *Euge serve bone* [29]. È usato frequentemente come cadenza intermedia prima di un nuovo incipit melodico: Gr. *Custodi me Domine* [91].

Il *la* grave

Questo grado non viene quasi mai inteso. Fa piuttosto parte del vocabolario del 2° modo. Dato che i due modi hanno in comune il grado finale *re*, essi possono scambiarsi così alcuni elementi del vocabolario. Questo procedimento, eccezionalmente, accorda al modo un supplemento di ispirazione, certo un po' artificiale: In. *Inclina* [92], ma talvolta veramente convincente: In. *De ventre* [93].

4. Tavola recapitolativa

grado	recitazione	cadenza	ornamento	parentela modale
re			di *do*	
do	secondaria		di *la*	5°
si			di *la* (se il *do* è influente)	
sib			di *la*	
la	principale **tenore salmodico**	intermedia	di *sol*	4° (rara)
sol	importante	intermedia	di *la*	
fa	grado forte	intermedia		2°
mi			di *re-fa*	4° (rara)
re	rara	**finale**		2°
do		sospesa	forte di *re*	
la		intermedia (assai rara)	ornamento (raro)	

5. Alcuni elementi caratteristici

L'intonazione è una formula molto caratteristica del primo modo.

Quinta diretta: ℟. *Fontes* [94], ℟. *Vos amici* [95]

Accento ornato: In. *Statuit* [73]

Con sillabe pretoniche: In. *Gaudeamus* [96]

Schema melismatico: Gr. *Ecce quam bonum* [81]

Altro tipo: ℟. *Qui vult venire* [97], ℟. *Pueri hebræorum* [98]

Equivalente ornato: In. *De ventre* [93]

Breve: ℟. *Hodie* [76]

6. Etimologia

L'origine remota del primo modo va cercata nelle cantillazioni del modo arcaico di MI, la cui finale è scesa di una quinta.

La↓re: ℟. *Clamor meus* [99] / *Laudate Dominum* [70]

Nel corso di questa discesa, la melodia incontra i gradi *sol* e *fa* del substrato pentatonico. Inizialmente può usarli come sostegni provvisori; e in seguito adottarli come supporto di nuovi sviluppi recitativi. Il vocabolario del modo arcaico di RE fa allora la sua apparizione sul grado *sol*, mentre le formule del modo arcaico di DO possono ornare il grado *fa*.

In questo primo tempo, l'ornamento acuto del *la* non può che essere il *si* bemolle.

Successivamente, l'ornamentazione dei recitativi sul *la* per mezzo del *do* acuto attira il *pièn* in posizione di *si* bequadro. Le risonanze di quinta così suscitate tra *la* e *re* grave danno un volto nuovo al modo e gli aprono la porta verso l'acuto. Il *la* si orna allora del vocabolario del modo arcaico di RE.

Infine, nelle sue evoluzioni tardive, il modo conquista il *re* acuto (ottava modale): *Kyrie* IX [75]; così come il la grave che gli permette di fondersi col secondo modo.

7. Ethos

« " *Primus gravis* ", dicevano gli antichi... Il che non vuol dire: gravoso, pesante, antiquato, ma serio, maturo. Il primo modo è il modo della maturità acquisita, che canta secondo un andamento di dignità e di nobiltà semplice, date dall'esperienza e dalla riflessione. Esso possiede grandezza ed energia, fermezza; è una pietà scevra di leziosità. Conviene alle grandi cose, ma sa essere magnifico e serio senza essere pomposo.

« A commuoverlo innanzitutto non sono l'incanto o la dolcezza della contemplazione ; non ha niente di spontaneo né di giovanile, come il settimo ; niente di affascinante né di candido, come il sesto ; ma ha il tono riflessivo, esprime l'interiorità che si addice all'affermazione solida, alla certezza e alla visione dell'essenziale.

« Questo modo, che a noi sembra una scala minore, è il modo di una maggiore età ben acquisita, quella dell'adulto dalla fede sicura : Al. *Tecum principium* [100].

« La sua quinta *re-la* è ampia e solenne.

« Sebbene non abbia la sonorità squillante dell'ottavo modo, quando si slancia all'acuto è anch'esso brillante ; ma ciò che esso canta allora, è più la sua convinzione, la sua certezza, che la felicità di ammirare, per quanto sia capace di entusiasmo : In. *Suscepimus* [80], o di allegria : Al. *Iusti epulentur* (*GT* 461), In. *Gaudete* (*GT* 21), In. *Gaudeamus* (*GT* 545), Al. *Lætatus sum* (*GT* 19) ; ma senza perdere la sua calma e la sua serenità.

« ÒSi confrontino questi apprezzamenti con quelli enunciati per il sesto, il secondo o qualsiasi altro modo ; come avviene solitamente, la comparazione affermerà e affinerà i contrasti » (J. Jeanneteau).

IL SECONDO MODO

1. Studio di un esempio : l'introito *Dominus illuminatio mea* [101]

Dominus : intonazione classica *la-do-re*, recitazione su *re* ;

illuminatio mea : cantillazione su *re* molto ornata al *fa* introdotto dalla formula *do-re-fa* ;

et salus mea : intonazione *do-re-fa* e recitazione su *fa* seguita da una cadenza a *do* ;

quem timebo : cantillazione su *re* ornata al *fa* e al *sol* ;

Dominus : intonazione *re-fa-sol*, breve recitazione su *sol* ;

defensor vitæ meæ : recitazione su *fa* e cadenza a *re* ;

a quo trepidabo : intonazione *re-fa-sol*, estesa al *la* acuto in fine inciso ;

qui tribulant me : *re-fa-sol*, recitazione su *sol*, cadenza a *re* passando attraverso la ripercussione del *fa* ;

inimici mei : cantillazione su *re*, ornata a *fa*, e cadenza intermedia a *do* ;

infirmati sunt : cantillazione su *fa* e appoggio provvisorio su *re* ;

et ceciderunt : cadenza finale (parallela a quella di *timebo*) : *re* conclusivo ornato al *fa*.

Tono salmodico su *fa*, basato sull'intonazione *do-re-fa* ornata ; conclusione a *re*.

2. Corde principali

Il secondo modo comprende tre corde compositive : il *re*, cadenza finale dei brani, il *fa*, dominante ufficiale e tenore salmodico, ma anche il *sol*.

3. Studio particolare di ciascun grado

Il *do* acuto

Non si tratta, propriamente parlando, di un elemento del modo. Non compare che in rarissimi casi : versetto del Gr. *Adiutor meus* [102] e melisma dell'Al. *Confitemini... invocate* [103].

Il *si* bemolle acuto

Abbastanza raro, questo grado ornamentale è generalmente in relazione con il *sol* e, talvolta, con il *la*. Accento acuto del modo, preannuncia, per

esempio, la formula conclusiva dei tratti [104]. L'apice delle antifone « O », attualmente restituito come *si* bequadro, richiede forse un bemolle [25].

Il *la* acuto

All'acuto del modo, questo grado, spesso ornamentale, si presta talvolta a degli appoggi melodici particolarmente eloquenti : In. *Cibavit eos... satura-**vit*** [105], In. *Dominus illuminatio... trepida**bo*** [101], Co. *Domine Dominus... **quam admirabile est*** [106], ℣. *O sapientia... forti**ter*** [25].

Ciononostante questo comportamento non arriva mai a fare del *la* una corda di recita vera e propria. Gli sviluppi più ampi del *la* compaiono sempre sostenuti da un *sol* architettonico molto presente : Tr. *Deus Deus meus* ♮. ***Libera me*** [107], ℣. *Hodie sanctus Benedictus...* ***erectis*** [108].

Il *sol*

In numerosi brani, il *sol* si rivela come la vera dominante, lasciando quindi al *fa* solo il ruolo di tenore salmodico o di corda secondaria : In. *Mihi autem* [109].

Sebbene il *sol* non rivesta sempre questa importanza, si deve ciononostante osservare che la maggior parte dei brani della messa comprendono almeno un episodio su *sol*, come appoggio provvisorio o breve recitazione.

Il *fa*

È la dominante ufficiale del modo e il suo tenore salmodico, prima corda compositiva dei versetti dei responsori.

Viene frequentemente usato come recitazione, carico delle sue vibrazioni unisoniche abituali, e può servire da cadenza intermedia. Anche quando è adoperato poco, traspare il più delle volte il suo carattere di grado forte del substrato pentatonico.

La dialettica *fa-sol*

Il dosaggio delle due corde svolge un ruolo importante nell'espressività dei brani. Le recitazioni su *sol*, con il loro carattere dinamico, contrastano con il *fa* che funge da corda di riposo.

Ci sono dunque dei brani in cui il *sol* domina, per riposarsi provvisoriamente su *fa* : In. *Mihi autem* [109]. In altri contesti, il *fa* dominante è rischiarato un istante da un *sol* luminoso su una parola decisiva : In. *Dominus dixit... **meus*** [110]. Le due possibilità possono anche alternarsi in piani sonori contrastanti, sempre al servizio del testo : In. *Me exspectaverunt* [111].

Il *mi*

È un semplice ornamento, un ricamo del *re* o del *fa*, nota di passaggio nella terza minore.

Quando domina il *fa*, il *mi* corrisponde al *pièn* del substrato pentatonico, dotato della minima consistenza.

Ma quando è architettonico il *re*, il *mi* è un grado ordinario della scala pentatonica. A questo titolo può acquistare un certo peso e assicurare la funzione di cadenza intermedia: Co. *Ierusalem surge... iucunditate**m*** [112], Of. *Benedicite... vi**tam*** [113], Al. *Veni Sancte... amo**ris*** [114], Al. *In exitu Isra**el**... Ia**cob*** [115].

Il *re*

Come per tutti i modi plagali, il grado finale è corda compositiva. Il *re* costituisce in particolare la seconda corda dei versetti dei responsori.

Le recitazioni su *re*, spesso ornate secondo il vocabolario del modo arcaico di RE, fanno dunque parte integrante dell'estetica del secondo modo: Tr. *Qui habitat* [116].

Il *re*, ornato a *mi* e *fa* e persino a *sol*, può anche costituire la vera dominante della composizione: In. *Exsurge Domine* [117], Al. *Laudate Dominum* [118], ℣. *De Sion* [119], ℣. *O sapientia* [25]. Il *fa* è stato adottato come tenore salmodico di questi brani, solo per permettere loro di rientrare nel quadro teorico dell'octoechos.

Il *do*

Grado forte del substrato pentatonico, assicura una base solida al *re*. Le frequenti cadenze intermedie su *do* svolgono un ruolo di interpunzione del discorso melodico-verbale: In. *Dominus dixit* [110], ℣. *Dominus tamquam* [59].

Il *si* grave

È un grado raro e sempre ornamentale – salvo che nell'Of. *Exaltabo te*, in cui acquista un po' di peso [120]. Corrisponde in effetti alla zona incerta del *pièn* del substrato pentatonico. Le scritture alfabetiche medievali non distinguevano al grave il *si* bequadro dal *si* bemolle, ma li rappresentavano entrambi con una *B* maiuscola; perciò è talvolta impossibile discernere tra le due possibilità.

I fatti musicali mettono in luce ciononostante due contesti particolari:

– quando *la* melodia scende al di sotto del *si* verso il *sol* grave, il *si* è sempre bemolle: *Collegerunt... concilium* [121], ℟. *Emendemus... miserere* [13], ℟. *Repleti... multitudo dicentium* [122].

– quando la melodia sale verso *do* o *re*, anche se parte da *sol*: ***Col**legerunt **pon**tifices... **fa**cit* [121], ℟. ***Me** etenim* [123], o quando il rapporto *la-do* è importante: Co. *Narrabo omnia* [124], il *si* è sempre bequadro.

Le indicazioni semiologiche degli antichi manoscritti sembrano talvolta contraddire le restituzioni melodiche dell'edizione Vaticana, come nel Co. *Lætabimur... magnificabimur* [125]: come può, la *h* (*humiliter*) di Laon 239, esprimere un semitono? Non potrebbe anche indicare un *la*?

Comunque stiano le cose, per questa semplice nota ornamentale, i fatti rilevati non contraddicono mai le leggi note della zona di incertezza del *pièn*.

Il *la* grave

È il naturale termine grave del modo, che risuona nelle formule classiche d'intonazione: In. *Lætetur cor* [126], In. *Ecce advenit* [127]. La quarta grave *re-la*, o *re-do-la*, ereditata dal modo arcaico di RE, spiega un ornamento sontuoso al grave: Al. *Dies... venite* [128], Of. *De profundis... meam* [129]. Può svilupparsi in cadenza intermedia: In. *Dominus fortitudo... sui est* [130], ℟. *In spiritu... hodie* [131].

Il *sol* grave

Questo grado inferiore del modo costituisce – dal punto di vista della scrittura – la nota più grave del repertorio gregoriano.

Elemento solido del substrato pentatonico, il *sol* grave può essere un semplice ornamento del *la*: Of. *Ad te levavi... exspectant* [132], Of. *Veritas... exaltabitur* [133]; o svolgere il ruolo di cadenza intermedia: *Collegerunt... concilium* [121], ℟. *Emendemus... miserere* [13].

4. Tavola recapitolativa

grado	recitazione	cadenza	ornamento	parentela modale
sib			di *sol* o *la*	
la			di *sol*	1° ?
sol	importante	intermedia	di *fa*	
fa	principale	intermedia	di *sol*	5° e 8°
	tenore salmodico grado forte			
mi		intermedia se il *re* è importante	di *re* e *fa*	
re	principale	**finale**		1°
do		intermedia	di *re*	
si			di *do* o *la*	
sib			di *sol*	
la		intermedia	di *do* o *re*	
sol		intermedia	di *la*	

5. Alcuni elementi caratteristici

La quarta grave è un elemento abbastanza caratteristico del modo (sebbene abbia qualche punto in comune con quella dell'8° modo, cfr. p. 100)

In. *Lætetur cor... quærite* (seconda volta) **[126]**

Co. *Narrabo* **[124]**

Of. *Vir erat* **[134]**

Gr. *Adiutor meus* **[135]**

6. Etimologia

Il secondo modo ha due origini principali, a seconda della predominanza del *re* o del *fa*.

Gli sviluppi su *re* si ricollegano al modo arcaico di RE, evoluto per salita degli accenti e del tenore : si trova spesso l'intonazione arcaica *la-do-re*, talvolta un po' amplificata : In. *Ecce advenit* **[127]**, e perfino smisuratamente ornata : Gr. *Adiutor meus* **[135]**. Questa etimologia spiega i brani in cui il *re* è l'unica corda compositiva : Ad. *O Sapientia* **[25]**. Il dazio di un tenore *fa* ha permesso a questi brani di rientrare nell'octoechos.

Gli sviluppi su *fa* si ricollegano, per parte loro, al modo arcaico di DO, evoluto per discesa della finale alla terza minore. Così si spiegano le intonazioni del tipo *do-re-fa*.

Questi due « tipi » di secondo modo si succedono a qualche rigo di distanza nell'ufficio del Giovedì santo : ℣. *Dominus tamquam* [59] e ℣. *Oblatus est* [55]. Tutto separa l'estetica di questi brani, che appartengono infatti a due modi diversi. Solo la corrispondenza musicale di finale e tenore salmodico dà loro una somiglianza minima, sufficiente a riunirli nella stessa categoria teorica, quella del « protus plagale » dell'octoechos.

Secondariamente, infine, il vocabolario del modo arcaico di RE fornisce al secondo modo una terza etimologia, quella dei numerosi sviluppi su *sol*, che danno luogo, talvolta, a delle risonanze di quarta : In. *Dominus illuminatio... Dominus... tribulant* [101].

7. ETHOS

« Gli autori medievali, cercando di caratterizzare il secondo modo, parlano spesso della sua tristezza : *secundus tristis*. Questa connotazione è giusta, ma incompleta, perché esso è anche adatto a esprimere una sorta di soddisfazione e di sicurezza, e vedremo che questi due caratteri, malgrado la loro apparente contraddizione, possono essere causati da una stessa psicologia.

« Di fatto, il suo spiegamento al grave e le sue ascese limitate invitano a considerarlo triste, o contristato, scoraggiato, afflitto, ma senza disagio né disperazione. I tratti della Quaresima ne sono testimoni. Il cantore gregoriano è umiliato dall'essere peccatore e lo riconosce ; così il responsorio espressivo del mercoledì delle Ceneri (*Emendemus*). Esso estrinseca anche una certa drammaticità, quella delle catastrofi umane : le disgrazie di Giobbe sono espresse nell'Of. *Vir erat* (che bisogna leggere con i suoi quattro versetti ripetitivi, *OT* n. 71, p. 122) ; il *Collegerunt* delle Palme è il racconto drammatico e la meditazione rattristata della condanna del Cristo.

« Quando la melodia si sospende alla corda acuta del fa e implora, essa sa anche cantare la sua prerogativa di tranquillità o di buon nutrimento spirituale : In. *Dominus fortitudo* [130], In. *Dominus illuminatio* [101], In. *Cibavit* [105]. Essa allora ama le salite maestose, ma senza clamore.

« I due aspetti di tristezza o di pace possono sembrare contraddittori. Ma, nell'uno e nell'altro caso, il cantore si occupa di se stesso ; è introspettivo e soggettivo. Esente da una passione viva (il salto di quinta qui è raro), così

differente dagli slanci ambiziosi del terzo modo o dalla solennità sontuosa dell'ottavo, il secondo modo si china su se stesso; è il più egoista degli otto modi... In effetti, che gema per la sua debolezza e i suoi fardelli, o si rallegri per la sua fortuna e i suoi privilegi, esso contempla il Signore meno direttamente, o meno esclusivamente, di tutti gli altri modi; o, se contempla il Signore, è attraverso il beneficio della sua creatura. Anche quando si trova in stato di grazia, esso parla sempre di ciò che lo tocca e sembra compiacersene: In. *Cibavit* [105].

« Così il secondo modo ci appare come il più ricco di umanità. Questa attitudine dell'anima che si occupa di sé, non si trova nell'atmosfera degli altri modi. Effettivamente, tale predisposizione, fatta di un po' di umiltà e di molto buon senso o realismo, è uno degli stati d'animo dei peccatori fiduciosi. Questo è allo stesso tempo molto umano e molto spirituale. Era necessario un modo per cantare questo equilibrio e questa doppia preghiera.

« Se il canto gregoriano ha potuto attraversare i secoli ed esprimere la loro pietà, è perché esso è la preghiera di tutti e non di un solo individuo. Per ciascuno, è più una rivelazione che un esame di coscienza, più una percezione o una proclamazione del sublime che la sublimazione, individualmente organizzata, di sentimenti personali, o la preoccupazione di creare un'atmosfera, in uno sforzo più o meno artificiale e provvisorio » (J. Jeanneteau).

8. Una questione particolare : il secondo modo con finale *la*

Il repertorio della messa comprende un certo numero di brani attribuiti al secondo modo e scritti con finale la. Essi si suddividono in tre categorie.

Le semplici trasposizioni

Gli introiti *Sitientes*, *Venite adoremus*, *Sacerdotes eius*, *Multæ tribulationes* ; l'alleluia *Confitemini... invocate* ; gli offertori *Dextera Domini*, *Exaltabo te*, *Vir erat*, *Meditabor*, *In omnem terram* ; i communio *Cantate*, *Exiit*.

Pur possedendo di fatto l'estetica generale del secondo modo, tutti questi brani (salvo l'Of. *Vir erat*), con finale *re*, sarebbero caratterizzati del ricorso al *si* bemolle grave. La scrittura con finale *la* presenta il vantaggio di essere più chiara evitando l'ambiguità del *si* grave.

Due casi particolari ai limiti del modo

L'Of. *Tollite portas* : il suo melisma finale è mal restituito e dovrebbe concludersi su *sol* [136].

Il Co. *Cantabo* : i suoi sviluppi melodici originali presentano varianti melodiche nei differenti manoscritti (*GT* 283).

La famiglia dei graduali in IIA

I 23 graduali del tipo *Iustus ut palma* [137] costituiscono forse il monumento più visitato del repertorio gregoriano: essi si incontrano in quasi tutte le circostanze importanti dell'anno liturgico. Si tratta di una melodia-tipo, ossia di una melodia che, nel repertorio gregoriano, è stata adattata a più testi differenti, senza che si conosca necessariamente il testo che ha avuto la melodia originale. Con le sue tre corde di recita la, do e re, questo timbro è già stato oggetto di numerosi studi[21]. Noi ci limitiamo qui a comparare brevemente la sua modalità con le caratteristiche abituali del secondo modo[22].

L'ambito acuto è molto più ricco e strutturato, con *mi* e *fa* assai sottolineati nel melisma finale del responsorio e nelle recitazioni su *re* del versetto.

La triade *la-do-mi* (o *mi-do-la*) è molto più presente del suo equivalente *re-fa-la* nel secondo modo consueto.

La finale *la* è sviluppata al grave da una terza maggiore *la-sol-fa*, e non da una quarta. Se talvolta nell'intonazione viene toccato il *mi* grave, è come semplice ornamento. Proprio il *fa* grave risulta spessissimo la penultima cadenza del responsorio e/o del versetto.

« È ancora possibile parlare di ethos per un " timbro " che si è adattato genialmente a 23 testi differenti ? La melodia dei graduali in " IIA " è animata, viva e prolissa di melismi. Arde di un fuoco sconosciuto agli altri brani del 2° modo. Dopo aver testimoniato profondità, solennità e sicura convinzione nel refrain, sa trionfare nel versetto con un entusiasmo che non perde mai alcunché della sua serenità. È forse la forma prima del capolavoro gregoriano, capace di esprimere ciò che c'è di più profondo nell'anima umana: ossia l'istinto universale di bellezza, di poesia, di preghiera e di amore » (J. Jeanneteau).

IL TERZO MODO

Premessa : la restituzione melodica autentica

I brani del terzo modo hanno subito, a partire dalla fine del X secolo, in gran parte dell'Europa, un'alterazione melodica : numerosi *si* architettonici (recitazioni, finali di parola, articolazioni neumatiche) sono saliti a *do*. Questo cambiamento è analogo a quello che affligge i *mi* del quarto modo (cfr. p. 70 [167–168]). Lo studio del terzo modo richiede prima di tutto che si disponga di melodie correttamente restituite. I manoscritti beneventani (e in una certa misura quelli aquitani), confermati dalle grafie di San-Gallo e di Laon, ci permettono di disporre qui di una versione melodica autorevole.

1. STUDIO DI UN ESEMPIO : L'INTROITO *VOCEM IUCUNDITATIS* [138]

Vocem iucunditatis annuntiate : intonazione classica da *mi* a *si*, fondata sul salicus all'unisono *mi-mi-fa* ; breve recitazione su *si*, ornata da un *do* ricco, e ritorno a *mi* con cadenza intermedia ; nella salita come nella discesa, ci si appoggia su *sol* e *la* ;

et audiatur alleluia : cadenza di frase su *mi*, molto ornata al *la* (esso stesso ornato a *do*), poi al *sol* e al *fa* ;

nuntiate : reintonazione parallela alla prima (*sol* e *la* importanti) ;

usque ad extremum terræ : recitazione su *si*, ornata da *do*, *re*, e *mi*, cadenza intermedia a *sol*, con appoggiatura su *la* ;

alleluia : discesa melodica ornata da *la* a *re* ;

alleluia : cadenza finale su *mi*, preceduta da una ricapitolazione melodica delle principali note del brano.

Tono salmodico su *si*.

2. CORDE PRINCIPALI

La corda autentica di recitazione all'acuto è il *si*, molto spesso nascosta nell'abbondante ornamentazione dal grado *do*. Ciononostante esistono dei brani nei quali è il *do* acuto ad essere la vera corda di recita : Of. *Filiæ regum* [139].

Il tenore salmodico primitivo è il *si*; ma in numerosi manoscritti medievali del nord dell'Europa e nelle edizioni moderne, questo tenore è salito a *do*.

La cadenza finale si posa su *mi*.

3. Studio particolare di ciascun grado

Nel caso del terzo modo, questo studio si rivela particolarmente delicato, per due ragioni. Da una parte, è una caratteristica del terzo modo lasciare che ciascuno dei suoi gradi assuma una relativa importanza nella composizione. D'altra parte, e ne è una conseguenza, la qualità di ciascun grado della scala è indotta a variare sensibilmente da un brano all'altro, ed anche all'interno dello stesso brano.

Diciamo subito che le ragioni profonde di questi fenomeni superano l'ambito didattico di questo libro. Del resto la ricerca non ha ancora ultimato i suoi risultati. Ma il fatto è molto chiaro: il terzo modo possiede una tavolozza espressiva specifica, complessa e assai superiore a quelle degli altri modi. Per rimanere fedeli a questo dato musicale, preferiamo evitare la tavola ricapitolativa abituale, che sarebbe in definitiva riduttiva e caricaturale.

Il *fa* acuto

Grado superiore dell'ambitus, abbastanza raro: Gr. *Tibi Domine*, ℣. *Ut quid Domi**ne*** [140].

Il *mi* acuto

È un semplice ornamento, raramente chiamato a svolgere il ruolo di una piccola articolazione all'interno di un neuma (cfr. esempio precedente).

Il *re* acuto

Abitualmente ornamento del *do* o del *si*, può assumere localmente un po' di importanza come articolazione all'interno di un neuma: Gr. *Eripe me*, ℣. *Liberator... a vi**ro*** [141], Gr. *Exaltabo te*, ℣. *Domine... sa**nasti*** [142]; ed anche, eccezionalmente, come supporto di un breve episodio recitativo: In. *Si iniquitates...* ***Domine quis*** [143].

Il *do*

Naturale ornamento del *si*, con sviluppi unisonici talvolta pletorici, è divenuto, tardivamente, anche tenore salmodico.

In certi casi, il *do* è vera corda compositiva : Of. *Filiæ regum* [139]. Com'è normale, il *si* diviene allora ornamentale.

Secondo la qualità del *do*, si ha dunque a che fare con due tipi modali ben distinti all'interno del 3" modo.

Il *si*

È la corda di recita primitiva all'acuto del modo e il tenore salmodico originale dei brani che si cantano con un salmo. L'abbondanza degli ornamenti a *do* tende talvolta a nascondere la funzione architettonica del *si* : In. *Dum sanctificatus... vobis... universis terris... dabo* [144].

Nel repertorio molto ornato, le due funzioni del *si* e del *do* sembrano potersi accostare all'interno del medesimo brano. Si assiste allora a sorprendenti scambi tra le due corde : Of. *Deus tu convertens* [145], In. *Intret oratio* [146], Gr. *Exsurge Domine et intende, ℣. Effunde... adversus eos* [147]. In fin dei conti, questo gioco sottile e cangiante del semitono permette di descrivere efficacemente l'estetica del modo. Si raggiungono qui i limiti della nozione di corda architettonica come elemento di definizione del modo.

Il *si* bemolle

Benché il *si* bequadro sia la corda compositiva principale del modo, certe formule del modo contengono dei veri *si* bemolle, generalmente in relazione con *sol* in particolare in vicinanza delle cadenze alla sottotonica *re* : Gr. *Benedicite Dominum... virtute* [148]. Ma non tutti i *si* bemolle della Vaticana sono autentici, soprattutto quando si trovano in relazione con il *la* : Co. *Qui meditabitur... ac* [149].

Il *la*

Questo grado è motivo di numerose cadenze intermedie : Co. *Gustate et videte* [150] ; di piccoli sviluppi recitativi : In. *Vocem iucunditatis... suum* [138] ; o di articolazioni neumatiche : Gr. *Exsurge Domine non prævaleat*, formula finale del versetto [151], spesso introdotte da un salicus poggiato su *mi*.

Il *sol*

Anch'esso fornisce numerose cadenze intermedie : In. *Cognovi... veritate tua... humiliasti me* [152], piccole recitazioni : In. *Ego autem sicut oliva... speravi* [153], spesso introdotte da una salita a partire da *mi*.

Il *fa*

Come ricamo abituale del *mi* dà luogo a importanti sviluppi ornamen all'unisono : In. *Dum sanctificatus* [144], In. *Ecce oculi...* ***noster est*** [154], *Iuravit Dominus* [155]. Questo vocabolario è ampiamente condiviso c quello del 4° modo.

Per le cadenze intermedie (specialmente le cadenze rovesciate) si ve quanto esposto a proposito del *fa* in 4° modo.

Il *mi*

Grado della cadenza finale, dà luogo a rari episodi recitativi : In. *Confi sio... in sanctificatione* [156], paralleli a quelli che si incontrano in 4° mod Co. *Memento... in humilitate* [207].

Il *re* grave

Questo ornamento inferiore della finale assicura una base solida al *mi* può svolgere il ruolo di cadenza intermedia, in complementarità frequen con il *fa* : In. *Cognovi... carnes meas* (*GT* 525), Gr. *Benedicite Dominu* [148].

Il *do* grave

Questo termine grave della composizione non viene inteso che in rare oc casioni, nel corso di sviluppi simili a quelli del 4° modo : Gr. *Tibi Domine*, in tonazione [157].

4. Alcuni elementi caratteristici

Le formule di intonazione alla quinta, parallele a quelle del 1° modo, ma ornate diversamente, sono particolarmente caratterizzate.

Intonazione semplice : ℣. *Ecce Dominus noster* [158]

Terza diretta : ℣. *Nigra sum* [159], In. *Omnia* [160]

Terza ornata : Of. *Sperent in te* [161]

Intonazione alla quinta : ℣. *Dum complerentur* [162]

Equivalenti ornati : In. *Dum clamarem* [163], In. *Dum sanctificatus* [144], Co. *Beatus servus* [51]

La formula della cadenza finale su *mi* è spesso in comune con il 4° modo.

Il *fa*

Come ricamo abituale del *mi* dà luogo a importanti sviluppi ornamentali all'unisono : In. *Dum sanctificatus* **[144]**, In. *Ecce oculi...* ***noster est*** **[154]**, Gr. *Iuravit Dominus* **[155]**. Questo vocabolario è ampiamente condiviso con quello del 4° modo.

Per le cadenze intermedie (specialmente le cadenze rovesciate) si veda quanto esposto a proposito del *fa* in 4° modo.

Il *mi*

Grado della cadenza finale, dà luogo a rari episodi recitativi : In. *Confessio... in sanctificatione* **[156]**, paralleli a quelli che si incontrano in 4° modo : Co. *Memento... in humilitate* **[207]**.

Il *re* grave

Questo ornamento inferiore della finale assicura una base solida al *mi* e può svolgere il ruolo di cadenza intermedia, in complementarità frequente con il *fa* : In. *Cognovi... carnes meas* (*GT* 525), Gr. *Benedicite Domi**num*** **[148]**.

Il *do* grave

Questo termine grave della composizione non viene inteso che in rare occasioni, nel corso di sviluppi simili a quelli del 4° modo : Gr. *Tibi Domine*, intonazione **[157]**.

4. Alcuni elementi caratteristici

Le formule di intonazione alla quinta, parallele a quelle del 1° modo, ma ornate diversamente, sono particolarmente caratterizzate.

Intonazione semplice : ℣. *Ecce Dominus noster* **[158]**

Terza diretta : ℣. *Nigra sum* **[159]**, In. *Omnia* **[160]**

Terza ornata : Of. *Sperent in te* **[161]**

Intonazione alla quinta : ℣. *Dum complerentur* **[162]**

Equivalenti ornati : In. *Dum clamarem* **[163]**, In. *Dum sanctificatus* **[144]**, Co. *Beatus servus* **[51]**

La formula della cadenza finale su *mi* è spesso in comune con il 4° modo.

5. Etimologia

Complesso, il terzo modo possiede inevitabilmente più fonti, le quali, il più delle volte, sono state mescolate dalla centonizzazione.

Una prima fonte del modo è fornita da una evoluzione a partire dal modo arcaico di MI, per discesa della finale alla quinta con il *pièn* fissato in posizione inferiore. Questi brani sono generalmente scritti con tenore *si* (= MI) e finale *mi*. Messo da parte il grado *fa*, poco inteso come *pièn*, essi hanno una grande somiglianza con i brani del 1° modo, frutto della stessa evoluzione: ℣. *Hic est discipulus meus* [72]. In certi casi, il *pièn* ha conservato il suo carattere mobile: ℣. *Hic est discipulus ille* [71].

Un'altra fonte importante del terzo modo è fornita da una doppia evoluzione del modo arcaico di DO: per salita del tenore alla terza e discesa della finale alla terza. Il *pièn* è qui ancora fissato in posizione bassa. Questi brani, scritti con finale *mi*, si riconoscono per l'importanza del *sol*, che ha spesso conservato una funzione recitativa: ℣. *Placebo* [164] e ℣. *Qui odit* [165].

Il modo arcaico di DO, evoluto per discesa della finale alla sesta fornisce un'altra fonte del terzo modo, che spiega i brani nei quali il *do* è una vera dominante, come l'Of. *Filiæ regum* [139]. In questo brano, il *mi* non viene del resto inteso che all'ultimo momento. Le cadenze intermedie si posano tutte su *do*, *la* e *sol*. Questo brano, che si limitava all'ambitus *do-la* o *do-sol* nel canto romano-antico, è forse uno dei casi molto rari in cui c'è stata un'evoluzione modale (per discesa della finale) al momento del passaggio del canto della messa romana in Gallia.

A queste tre fonti principali si aggiungono gli sviluppi episodici sui diversi gradi della scala, come le vestigia del modo arcaico di RE intorno ai gradi *la* e *sol*: ℣. *Quando natus es* ***ineffabiliter ex virgine*** [166], In. *Cognovi... veritate* ***tua*** [152].

6. Ethos

« "Il più misterioso di tutti i modi", come diceva dom Gajard, non può essere affrontato senza prudenza e cautela. Le difficoltà d'interpretazione, le pesantezze d'esecuzione, gli ardori troppo ostentati, i sentimenti mal contenuti o non espressi impediscono spesso di cogliere la natura del suo lirismo profondo.

« D'altra parte, il passare del tempo gli ha tolto parte del suo carattere primitivo, del suo fascino interiore, del suo mistero, per renderlo più affermativo su dei do nuovi e appagati, in pastiche di 8° modo; alterazione che oscura ancora la sua essenza.

« Ricordiamo che per valutare correttamente l'ethos del 3° modo, bisogna per prima cosa ristabilire i brani nella loro purezza melodica primitiva; ricondurre a *si* i *do* che non appartengono alla melodia autentica. Spesso, la conclusione di una recitazione o l'appoggio di una cadenza su *si* costituisce un'attesa, e l'ascesa melodica su *do* conduce in seguito a una contemplazione più profonda del mistero che si canta. Ma l'intonazione che, per errore di restituzione, si conclude a *do*, tende a dare ai brani un'aria trionfante, troppo gloriosa rispetto al senso profondo primitivo. Invece di trionfare e di appagarsi, si aspira a cercare ulteriormente e ad ammirare: è ancora tutto interiore, in uno slancio che non può risolversi a finire; è un canto, non deluso, ma incompiuto. Si confrontino, a questo riguardo, le due versioni del *Pange lingua*: l'una su *si*, è più interiore senza perdere il suo slancio; l'altra, più strutturata su *do*, ne ricava un andamento trionfante.

« Che dicono gli autori che hanno scritto prima di noi? Cosa ci impongono i caratteri specifici di questo modo?

« Eco dei suoi predecessori, Poisson scrive:

> "Questo modo è proprio dei testi che manifestano molta impetuosità, desideri veementi, moti di collera, di ardore, di vitalità e di sollecitudine. Esprime felicemente gli ordini, i comandi e le minacce. Colpisce per la sua vivacità; esso presenta dei salti nelle sue progressioni e si addice ai soggetti che proclamano l'orgoglio, l'alterigia, la crudeltà, le parole dure e quelle che trattano di combattimenti spirituali e corporali; risveglia con più prontezza di qualsiasi altro modo gli affetti del cuore; è patetico: su questo modo, vengono felicemente variati i moti di forza, di grandezza, di nobiltà e di dolcezza. Ma né il contrappunto né il falso bordone hanno ancora trovato il mezzo di accordarsi convenientemente con esso, come riconoscono i migliori sinfonisti."[23]

« Quest'ultima osservazione, la difficoltà di trattare armonicamente il 3° modo, mostra bene che si tratta di un modo a parte, il più resistente ai nostri gusti moderni. Il testo insiste sull'originalità, ma anche sul vigore di questo modo, il suo ardore, la sua nobiltà, i suoi "salti nelle sue progressioni", le sue felici variazioni nei sentimenti, dalla forza alla dolcezza.

« Da parte sua, l'abate Tardif scrive a metà del XIX secolo:

> "Il terzo modo, o modo Frigio, designato sotto l'attributo abbastanza vago di mistico, è variamente valutato. Mentre gli uni lo definiscono religioso e divino, gli altri lo denominano veemente e appassionato. Tuttavia si può conciliare questa apparente contraddizione, perché il termine che indicava [presso i Greci] la violenza della passione, esprimeva anche l'ispirazione sotto l'influsso della divinità. È certo invece che il carattere proprio di questo modo è l'irregolarità, derivante dal fatto che esso lascia la sua strut-

tura armonica per gettarsi su altre corde modali in una posizione rovesciata. Aggiungiamo a ciò la potenza con la quale stabilisce la sua dominante sulla sesta, e la predilezione che esso manifesta più di ogni altro modo autentico per gli intervalli ampi e disgiunti; aggiungiamo la dolcezza delle sue terze minori e il semitono sul quale inizia spesso e termina sempre nell'ebbrezza dell'estasi e si capirà questa mescolanza di esaltazione e di dolce voluttà che rende così impressionante il modo Frigio, quando si sono superate le sue difficoltà.

Questo modo è parimenti adatto a dipingere i combattimenti del tempo e l'aspirazione alle gioie dell'eternità."[24]

« Gli Antichi lo chiamavano il "mistico": *Tertius, mysticus*. Qual era il senso del termine mysticus presso gli autori del Medioevo? Fra i tanti significati e sfumature possibili, ci sono, in fondo, due idee al tempo stesso: "misterioso" e "relativo ai segreti religiosi, ai misteri". Il mistico è "iniziato", più specializzato, più raffinato nella conoscenza e nella contemplazione dei misteri. È questo il significato rimasto tradizionale nella Chiesa, quello che si usa per parlare dei grandi mistici o degli stati mistici.

« Il capitello di Cluny porta la seguente iscrizione per il 3° modo: *Tertius impigit Christumque resurgere fingit*. Si traduce spesso: "il terzo dipinge la resurrezione del Cristo", ma bisognerebbe dire, più correttamente e precisamente: "il terzo modo ci impone di immaginare il Cristo nella sua resurrezione", perché il verbo *impingo*, "spingere con forza", non è il verbo *pingo*, "dipingere".

« L'affermazione dell'artista di Cluny deriva dal fatto che il 1° responsorio del mattutino di Pasqua, *Angelus Domini*, è di 3° modo? Certi autori in effetti hanno qualificato l'ethos dei modi in maniera un po' semplicistica riferendosi al brano principale di questa o quella festa liturgica. Ma stando agli altri testi di questi capitelli, possiamo dire che non è questo il caso dell'artista di Cluny.

« La risurrezione, è la liberazione dalla morte e dalla materia e il levarsi al di sopra della terra... ciò che cerca il mistico nella sua contemplazione. Senza dubbio, tutti i modi sono, a loro modo e misura, contemplativi. Il 3° modo è allora il più mistico di tutti. Dom Gajard, senza volersi avventurare, ha scritto:

"Si può ben dire che in tutta l'arte gregoriana il deuterus costituisce un mondo a parte, così ben distinto dagli altri modi antichi come dalla nostra musica moderna."[25]

« Questo movimento incessante del 3° modo lo fa sembrare più mobile degli altri modi. Mobile, ma allo stesso tempo penetrante. È, di conse-

guenza, l'espressione di una profonda saggezza, tanto è vero che la saggezza personificata è "sottile, mobile, penetrante", "il più agile di tutti i moti" e nello stesso tempo "stabile, sicura, senz'affanni" (Sap. 7, 22. 23. 24).

« Questi caratteri non si addicono forse al 3° modo, il mistico e il saggio, così potente, al tempo stesso nella sua contemplazione e nella sua espressione ? Si ammette, quindi, che il 3° modo sia difficile da comprendere nella sua totalità e difficile anche da eseguire nel suo incessante movimento.

« Come conciliare, in una giusta formula, adatta ad esprimere l'ethos, queste molteplici forme, questi numerosi aspetti, questi giudizi così diversi ?

« Il termine maestro per tradurre l'ethos del 3° modo, ci sembra essere l'ardore fervente, interiore ed esteriore del mistico, espressione dell'energia eccezionale del mistico nella contemplazione, i santi desideri, la gioia della lode, e, sempre, la "viva fiamma d'amore". Questo ardore nei diversi stati d'animo, lo si constata nella sua forma mistica nel "Cantico delle creature" di san Francesco d'Assisi così come nel "Cantico spirituale" di san Giovanni della Croce, uno dei massimi scrittori del "Secolo d'Oro" spagnolo.

« In questo terzo modo "che non finisce", si ritrovano in effetti i paradossi o i contrasti del mistico.

« Esso cerca senza enunciare. Non può formulare ciò che non si può enunciare e riprende allora il suo discorso. Da qui la sua prolissità, nell'annuncio e non nella definizione, di una realtà che non si può possedere...

« Il suo testo tenta anche di far vedere ciò che è nascosto, il fenomeno invisibile e indicibile. E si passa da un aspetto all'altro, senza che il rapporto dall'uno all'altro possa essere definito. Il commento si perde allora necessariamente nella confusione delle elocuzioni transitorie...

« Senza dubbio è un modo misterioso e mistico, ai limiti del lirismo spirituale, lirismo incompreso perché un'evoluzione corruttrice l'ha atrofizzato. Eppure, ben compreso, appare meraviglioso. Questa esuberanza di ricchezza, ardente e mistica, lo rende senza dubbio difficile. A causa di suddetta difficoltà, l'esecuzione diventa spesso pesante e questa esecuzione difettosa impedisce, a sua volta, di cogliere il suo dinamismo e la sua eccellenza specifici. Facilmente animato, esso può sembrare agitato, mentre in fondo è così calmo, e spesso pieno di dolcezza e di serenità, ondeggiante intorno alla corda si. È rapidissimo nella successione delle sfumature, dal momento che tutte le note possono sembrare modalmente importanti ; per certi interpreti, sembrerà mancare di stabilità, mentre ovunque è così solido, come l'8° modo al quale si unisce così bene.

« Manteniamo dunque il termine "ardente" per parlare dell'ethos del 3° modo, per quanto imperfetta e incompleta possa essere questa qualificazione.

« Questo ardore esplode tanto nella supplica insistente (offertorio *Domine exaudi*, *GT* 156) quanto nella contemplazione meravigliata : In. *Vocem iucunditatis* [138].

« È evidentemente difficile mantenere questo respiro interiore, senza magniloquenza né agitazione, che è contemplazione di un nuovo mondo spirituale, tanto la performance della voce, dello stile o dell'anima, non è alla portata di tutti. È il privilegio dei contemplativi... il cui canto è quotidiano e la cui meditazione permane sulle cime.

« Fra gli otto modi consacrati ai differenti stati d'animo nella pietà e nella meditazione della Sacra Scrittura, era normale che uno di loro si facesse interprete della profondità mistica: è l'indole propria del 3° modo e la sua grandezza.

« Certo, come ogni grande arte, il 3° modo è morto in "fiore". Eppure, nella storia, è andato al di là degli altri, integrandoli e superandoli. Ci svela nello stesso tempo la calma e lo splendore immacolato delle cime di alta montagna e il ribollio della lava nel suo cratere. Siamo qui ben al di là del carattere musicale o del dilettantismo ; al di là anche dell'ascetismo e del pietismo. *Tertius, mysticus !* » (J. Jeanneteau).

IL QUARTO MODO

Premessa : la restituzione melodica autentica

I brani del quarto modo hanno subito, a partire dalla fine del X secolo, in tutto il nord dell'Europa, un'alterazione melodica : numerosi *mi* architettonici (recitazioni, finali di parola, articolazioni neumatiche) sono saliti a *fa*, come mostra la comparazione delle due versioni del ℟. *Subvenite* proposto dal *Graduale triplex* alle pagine 692 (versione alterata) **[167]** e 878 (restituzione migliore) **[168]**. Lo studio del quarto modo richiede dunque che si disponga prima di tutto di melodie correttamente restituite.

1. STUDIO DI UN ESEMPIO : IL RESPONSORIO *ECCE QUOMODO* **[169]**

Ecce : intonazione ornata *do-re-mi* ;

quomodo moritur : recitazione su *mi*, ornata di un *fa* importante ;

iustus : classica cadenza su *mi* ;

et nemo : reintonazione ornata *do-re-mi* ;

percipit : sviluppo su *fa*, ascesa a *sol* sulla finale di parola ;

corde : classica cadenza rovesciata a *mi* ornata al *fa* ;

et viri iusti : reintonazione dal grave verso una recitazione su *la* ornata del *si* bequadro ;

tolluntur : ridiscesa dal *la* verso una cadenza intermedia su *mi* passando attraverso un *sol* importante ;

et nemo considerat : salita a *la* appoggiata su *sol* ; la recitazione su *la* è ornata al *do* e al *si* bequadro ;

a facie iniquitatis : intonazione classica *mi-sol-la*, recitazione su *la* (*si* bequadro) e discesa verso una cadenza intermedia su *mi* attraverso un *sol* importante ;

sublatus est iustus : linea melodica *mi-sol-la* e cadenza intermedia su *re* ;

et erit in pace : *sol* importante, ornato del *si* bemolle ;

memoria eius : semi-recitazione su *sol* (ornata al *la*) e ritorno a *mi* per una cadenza finale classica.

Il versetto comprende due corde di recita : *sol* e *mi* ; la corda *sol* è preceduta da una « recitazione preparatoria » su *la* e la formula finale del versetto riprende la penultima cadenza del responsorio.

2. Corde principali

Il quarto modo è strutturato da tre corde: *mi*, *sol* e *la*.

A seconda dei brani, questi tre gradi possono essere utilizzati come corde di recita. I primi due sono le corde compositive dei versetti dei responsori. Il *la* è tenore salmodico. Il *mi* è cadenza finale.

Senza costituire, propriamente parlando, una corda compositiva, il *fa* afferma con forza la sua presenza.

3. Studio particolare di ciascun grado

Il *do* acuto

Questo termine acuto del modo svolge un ruolo importante come ornamento del *la*. Se è abbastanza forte per attirare il *si* in posizione alta, gli sviluppi *sol-la-do* prendono un andamento provvisorio di 8° modo: In. *Salus populi... tribulatione* **[170]**, In. *Exaudivit de templo... in conspectu eius introivit* **[171]**.

Il *do* ornamentale è anche compatibile con il *si* bemolle, come indica chiaramente la semiologia: Of. *Confortamini... ipse* ***ve****niet* **[172]**, Of. *Intonuit... app****a****ruerunt* **[173]**.

Il *si*

Il *si* è sempre un ornamento, del *la* o del *sol*.

Ma valutare la sua qualità è una questione delicata per la restituzione melodica del 4° modo.

Quando il *sol* è corda di recita principale, il *si* è generalmente bemolle: In. *Deus in nomine* ***tu****o... virtute* ***tu****a* **[174]**.

Quando il *la* è corda di recita principale, a fortiori se è presente il *do* acuto, il *si* è bequadro: In. *Salus populi... tribu****la****tione* **[170]**.

Ma le due corde di recita si accostano spesso all'interno dello stesso brano. Il criterio enunciato non è sufficiente a determinare tutti i casi: In. *Nos autem... in cruce* ***Domini*** *nostri Iesu* ***Christi*** **[175]**. Inoltre, è chiaro che, nei brani ornati, il compositore disponeva di entrambe le possibilità e ha potuto volersene servire liberamente senza che noi comprendessimo i suoi criteri di scelta.

In casi eccezionali, il *si* può essere sfruttato come corda di recita: Of. *Benedixisti... remisisti iniquitatem* **[176]**. Piuttosto che un elemento del vocabolario del modo, si deve vedere qui uno scambio con il terzo modo, favorito da certi elementi comuni, in particolare la finale *mi*.

Il *la*

È una corda di recita principale e tenore salmodico. All'acuto, è abitualmente ornata dal *si* bequadro o dal *do*.

Quando il *la* è importante, gli ornamenti su *do* possono dare l'impressione di un episodio in 8° modo (cfr. sopra, a proposito del *do*).

Il *la* non è necessariamente dominante compositiva: può anche essere l'ornamento delle recitazioni su *sol*.

Il *sol*

È la seconda corda compositiva acuta del 4° modo, prima corda di recita dei versetti dei responsori.

Il *sol* costituisce talvolta la dominante della composizione, relegando il *la* nel ruolo di semplice ornamento: In. *Resurrexi* [177], ℣. *Triduanas* [178].

La predominanza del rapporto *sol-mi* in numerosi brani del repertorio mostra che un modo con recitazione *sol* e finale *mi* è esistito prima della sistematizzazione dell'octoechos. Questo modo, che possiamo chiamare « deuterus alla terza », ha potuto essere ammesso nelle categorie ufficiali dei teorici medievali solo adottando un tenore salmodico *la*, completamente estraneo alla sua composizione.

Il *fa*

Anche quando si dispone di buone restituzioni melodiche, il *fa* rimane spesso importante nei brani del quarto modo. In quanto naturale e frequente ornamento della corda di recita *mi*, ha certo poca consistenza. Ma come abbiamo spiegato sopra[26], il *fa* può investire la composizione e invaderla coi suoi sviluppi unisonici. L'abbondanza statistica dei *fa* non deve ingannare: non è corda di recita, ma ornamento privilegiato.

Concretamente, il *fa* può svolgere più ruoli:

1. semplice nota di ornamento o di passaggio: ℣. *Est secretum... tibi volo dicere... qui nimio... custodit corpus* [179].

2. supporto di sviluppi melodici all'unisono.

I *fa* sono numerosi ed evidenti, con sviluppi unisonici, spesso tristrophe: Of. *Tui sunt* [180]. La melodia sembra recitare su *fa*, che prende le sembianze, almeno virtuali, di un tenore: Of. *Illumina* [181]. « In realtà, il *fa* sovrasta il *mi* e la melodia non viene a ritrovare, in ogni istante, il *mi* strutturale. Continua a cantare altrove, come se avesse sempre qualche cosa da

dire ; non vuole fermarsi e non acconsente a concludere. Il *fa*, come una nota di attesa, forma una specie di " balcone " al di sopra del *mi* » (J. Jeanneteau).

È l'estetica dell'In. *In voluntate tua* [182], con le sue sei tristrophe ornamentali, in un contesto melodico di semi-recitazione su *mi*.

3. provvisoriamente cadenzale.

Le cadenze su *fa* sono abbastanza frequenti. Notate con un salicus, hanno il carattere assai particolare delle cadenze « rovesciate » : In. *Nos autem... oportet/in cruce* [175], In. *Exaudi Domine... ad te/adiutor* [183].

Assai provvisorie, queste cadenze sono seguite da una ripresa della melodia verso l'acuto : *re-sol-la*... Come indica il salicus, la cadenza istintivamente attesa sul *mi* modale s'inverte melodicamente e sale provvisoriamente sul *fa*, il quale lascia desiderare e prevedere un seguito.

Il *mi*

Come nei modi pari, il *mi*, finale del brano, è una vera corda di recita. È la seconda corda di recita dei versetti dei responsori.

In certi contesti, il *mi* svolge anche il ruolo di dominante : ℣. *In cymbalis* [37]. Simili brani sono stati ammessi nelle categorie dell'octoechos adottando un tenore più acuto (alla quarta). Alcuni brani ornati della messa hanno conservato questa estetica : In. *Reminiscere* [184].

Il *re*

È il naturale ornamento inferiore del *mi*, capace di fornire solide cadenze intermedie.

Come è stato notato sopra, c'è una parentela materiale tra la quinta *la-re* del primo modo e la quarta *la-mi* del quarto. Certi brani sembrano così esitare tra i due modi : la loro finale è *mi*, ma essi comprendono importanti cadenze intermedie su *re*. Una semplice oscillazione del grado finale sembra poterli far passare da un modo all'altro : Of. *Intonuit* [173], Al. *Dextera Dei* [185].

D'altra parte, si incontra talvolta il podatus *re-la* : ℣. *Anxiatus est* [186], o lo scandicus *re-la-si*, articolato intorno al *la* : ℣. *Pater iuste* [187]. Questa figura evoca irresistibilmente l'intonazione classica del primo modo : ℣. *Ave Maria* [188]. Eppure, si tratta di due cose differenti. La corda acuta *la* è certamente comune ai due modi. Ma il *re* non ha affatto lo stesso valore nei due contesti. Se è presente in questa formula del quarto modo, lo è in quanto ornamento, quinta inferiore della corda *la*. Dà luogo ad un intervallo più eu-

fonico della quarta *mi-la* ; ma non per questo acquista un'importanza degna di nota nell'architettura del modo. In primo modo, al contrario, esso fonda la quinta modale, in eguale misura col *la*.

Il *do*

È il naturale termine grave del modo ; appare per rare cadenze intermedie e nelle formule di intonazione che conducono a *mi* : ℟. ***Ecce*** *quomodo...* ***et*** *nemo* [169]. La relazione *do-mi* suona con un colore modale molto originale in un certo numero di alleluia di origine aquitana : Al. *Oportebat* [189], Al. *Constitues eos* [38], Al. *Post partum* (*GT* 414), Al. *Amavit* (*GT* 495).

Il *si* grave

I libri attuali ne propongono uno, dubbio, nell'Al. *Oportebat* [189]. L'In. *In voluntate tua* [182] ne include probabilmente uno – mal restituito dalla Vaticana – su ***uni****versa*. Questo grado può dunque essere considerato come inesistente in quarto modo. Ciò non è affatto strano poiché esso si trova nella zona del *pièn* inferiore alla terza maggiore *mi-re-do* del substrato pentatonico. Contrariamente agli altri modi pari, il quarto modo non ha dunque una quarta grave.

Il *si* bemolle grave

Questo grado viene inteso troppo raramente per toccare l'estetica del modo. Lo si incontra come cadenza intermedia nel Co. *Tanto tempore... vobiscum* ***sum*** [190], nel ℟. *Subvenite... offerentes eam* (*AM* 1168), e come semplice ricamo nell'℟. *Turba multa...* ***Domini*** [191].

Appare, inoltre, nei brani trasposti alla quinta (cioè con finale *si*) : cadenza intermedia nei communio *Tollite* (*GT* 338), *Dilexisti* (*GT* 506), *Per signum crucis* (*GT* 600), *Ab occultis* (*GT* 113), e semplice ricamo nell'Of. *Domine fac mecum* (*GT* 104).

4. Tavola recapitolativa

grado	recitazione	cadenza	ornamento	parentela modale
do			di *la*	8°
si	eccezionale		di *la*	3°
sib			in rapporto con *sol*	
la	principale **tenore salmodico**	intermedia	di *sol*	1°?
sol	importante deuterus alla terza	intermedia	di *la*	
fa	pseudo-tenore grado forte	intermedia rovesciata	di *mi*	
mi	importante	**finale**		3°
re		intermedia	di *mi*	1°
do		intermedia	in rapporto con *mi*	
si			assai raro	
sib			assai raro	

5. Alcuni elementi caratteristici

Intonazione salmodica: Al. *Est secretum...* ***angelum Dei*** [179].

Reintonazione introdotta da cadenza rovesciata: In. *Nos autem...* ***oportet, in cruce Domini*** [175].

La principale formula di cadenza finale è in comune col 3° modo.

6. Etimomogia

Il quarto modo possiede tre etimologie principali.

Le cantillazioni su *mi*, caratterizzate dagli ornamenti *fa* e *sol* e le intonazioni del tipo *do-re-mi*, sono un vestigio del modo arcaico di MI, evolventesi per salita degli accenti alla terza e alla quarta: Al. *Oportebat* [189].

Le recitazioni su *la*, ornate al *si* bequadro, risalgono al modo arcaico di RE, evolventesi per discesa della finale alla seconda e alla quarta: *Gloria* XV [192].

I brani con dominante *sol* e finale *mi* si ricollegano al modo arcaico di RE con discesa della finale alla terza minore: Al. *In mandatis* [63], anche se non bisogna escludere una salita del modo arcaico di MI a *sol*.

L'intervento assai specifico del *fa*, spiegato sopra, arricchisce ulteriormente la tavolozza: In. *Resurrexi* [177].

I brani nei quali la centonizzazione ha combinato tutte queste possibilità beneficiano di una varietà e di una ricchezza sorprendenti per l'ambitus piuttosto ristretto di un modo pari.

7. Ethos

« Tutti gli autori hanno riconosciuto il carattere contemplativo del 4° modo.

« A coloro che sono impregnati delle sensazioni proprie della scala maggiore o minore, con i due semitoni, dell'effetto della sensibile e dell'accordo di settima di dominante, il 4° modo sembra incompiuto, in attesa di un seguito necessario e di una conclusione. Per il conoscitore, è niente; questo modo è fra gli otto dell'octoechos, il modo estatico per eccellenza. Così interiore, si accontenta di un ambitus ristretto, per la confidenza soave e gentile: ℟. *Est secretum* [179], o per la riflessione segreta: ℟. *Quid faciam* [193].

« Andare da *mi* a *sol* può essergli sufficiente: ℟. *Triduanas* [178]. Spesso, si attarda lungamente su *fa*: Of. *Oravi* [194], avendo ancora qualche cosa da dire prima di posarsi su *mi*, tonica modale; tale atteggiamento non è proprio di ciò che è vago, indeciso, ma è proprio dell'incompiuto.

« Esso scruta, continua a contemplare; ha, ancora e sempre, qualche cosa da dire, non accettando di non poter esprimere l'ineffabile.

« Dom Gajard amava dire, paragonandolo così ai nostri due modi moderni: "È un modo che non finisce".

« Poiché dispone di un ambitus ristretto, e dunque di poche note, sa e vuole restare nell'intimità: "intelligenti pauca, amanti pluria". Ma queste note poco numerose, esso le ripete senza sosta, e in mille maniere, dall'antifona *Est secretum* di santa Cecilia fino all'inno della Dedicazione [195], passando attraverso il trionfale e interiore *Te Deum* (*AM* 1250).

« Malgrado tutto, in questo riserbo, quando supera il suo deuterus alla terza *mi-sol*, e spicca il volo sul *la*, è capace di entusiasmarsi, di divenire lirico a suo modo; resta in guardia sul *sol*, in contemplazione serena, ma continua a cantare sulle finali di parola o di inciso. Lo si osserva nei quattro grandi offertori, di Natale: *Lætentur cæli* [196] e *Tui sunt* [180]; di Pasqua: *Terra tremuit* [197]; e di Pentecoste: *Confirma hoc* [198]. La sua contemplazione lo conduce talvolta a essere lirico nel dolore o nell'indignazione: ℟. *Ecce quomodo* [169].

« L'antico distico che caratterizza così sobriamente – e, per lo più, così assennatamente – gli otto modi gregoriani, recita: "Quartus harmonicus". Tradurre *harmonicus* con "armonico" è certamente moderno e senza dubbio troppo semplice e poco preciso.

« Si può formulare la seguente ipotesi ?

« La parola *harmonia* è un termine tecnico della teoria musicale greca, ancora parzialmente famigliare alla gente dell'octoechos: designa ciò che noi, oggi, chiamiamo modo. Esso esprime allora l'esistenza di una coesione, di una organizzazione dei gradi. Il 4° modo sarebbe l'*harmonicus*, "il modo per eccellenza", unificato più degli altri, in una coesione sicura e precisa dei suoi gradi che sono poco numerosi, ma tutti utilizzati, e utilizzati in una maniera che li caratterizza tutti nel loro proprio valore ben definito; il 4° modo, per gli autori del Medioevo, è, più degli altri, "un modo". In questo senso, essi gli attribuiscono la qualifica di *harmonicus*.

« Del resto, il modo greco nazionale per eccellenza era il "dorico", con scala di *mi*, costruito sul tetracordo greco *mi-fa-sol-la*. Ed è il nostro 4° modo, che era per loro il modo per eccellenza, l'*harmonia*.

« Così si spiegherebbe perché, fra i qualificativi attribuiti a ciascuno degli otto modi, solo quello del 4° sia tecnico e non psicologico.

« L'associazione sotto il nome di deuterus del 3° e del 4° modo proposta dalla teoria dell'octoechos, appare ormai chiaramente artificiale. Il 4° modo non ha affatto la veemenza, l'ardore esteriorizzato del 3°. Al contrario, resta discreto, dolce, affettuoso; fugge il chiasso. Canto dell'anima interiore, non tiene ad esteriorizzarsi; contemplativo, assorbito nella sua contemplazione, non cerca di mostrare ciò che vede » (J. Jeanneteau).

8. Questioni particolari

La scrittura in *si*

Il repertorio ristretto dei brani del 4° modo con finale *si*, comprende due gruppi.

Le semplici trasposizioni

I cinque casi descritti a proposito del *si* bemolle grave (Co. *Tollite*, Co. *Dilexisti*, Co. *Per signum crucis*, Co. *Ab occultis* e Of. *Domine fac mecum*) non sono molto diversi dai brani con finale *mi*. La trasposizione evita di ricorrere al *si* bemolle grave, poco chiaro nelle antiche scritture alfabetiche.

Alcuni brani del Kyriale

Gloria I, *Sanctus* I, *Agnus* I, *Kyrie* XV, *Kyrie* XVI e XVIII : questi brani presentano un'estetica differente dai brani con finale *mi*.

a. Il *sol* è importante e spesso possiede l'aspetto di una tonica. La relazione *sol-si* è forte.

b. Il *mi* acuto non viene utilizzato che raramente, in relazione con *la* : *Gloria* I... *Domine Deus... qui sedes* [199], *Sanctus* I... *Pleni sunt* [200].

c. Il modo si stabilisce su una seconda terza, *si-re*, al di sopra della sua finale ; ma la quinta *sol-re* non è una quinta di 7° modo.

d. Il *si*, finale, non è corda di recita e non si orna al semitono superiore.

Le antifone in *IVA*

Questa melodia tipo di quattro incisi è stata adattata a un centinaio di antifone dell'ufficio. Essa è costruita sulla quarta *re-la*, con si bequadro nel terzo inciso : ℣. *Annuntiate* [201]. Musicalmente, appartiene dunque al protus alla quarta, modo sconosciuto all'octoechos. Ma in certi casi, l'ultimo inciso fa cantare un *si* bemolle : ℣. *Emitte agnum* [202], il che ha permesso ai teorici di far entrare queste antifone nel quarto modo.

IL QUINTO MODO

1. Studio di un esempio : l'offertorio *Reges Tharsis* [203]

Reges Tharsis : recitazione su *do*, sontuosamente ornata all'unisono ;

et insulæ : cantillazione su *do*, ornata a *la* e a *mi* ;

munera offerent : linea melodica sulla sesta *re-fa* con imitazione di due motivi successivi ; appoggio provvisorio su *la*, cadenza di frase su *fa* ;

reges Arabum : architettura *la-sol-fa* ;

et Saba : doppia curva *fa-sol-la-do-la-sol-fa* ;

dona adducent : ritorno alla cantillazione su *do*, ornata di un *re* sostenuto, con cadenza intermedia su *la* ;

et adorabunt eum : cantillazione su *do*, cadenza intermedia a *fa* ;

omnes reges terræ : architettura *sol*, ornata da *la* e *do* ;

omnes gentes : doppio motivo accento *do*/finale *la* ;

servient ei : linea melodica che ricapitola tutte le note della sesta *re-fa* ; cadenza finale *fa*.

La qualità del *si* risulta variabile lungo tutto il brano.

2. Corde principali

Il *do*, dominante ufficiale del modo, è tenore salmodico e principale corda compositiva.

Il *fa* è la cadenza finale del modo.

I due gradi principali del modo, dunque, sono anche i gradi forti della scala. Gerarchia dei gradi e struttura della scala entrano qui in piena risonanza.

3. Studio particolare di ciascun grado

Il *sol* acuto

Ornamento eccezionale del *fa* acuto : Gr. *Probasti... et non est* [204].

Il *fa* acuto

Grado superiore raggiunto dal modo, è un semplice ornamento del *mi* o del *do* : Gr. *Bonum est confiteri... misericordiam* [205]. La sua forza etimologica gli permette di ornarsi da sé all'unisono : Gr. *Omnes... illuminare* [206].

Gr. *Timebunt... Sion* (*GT* 265-266) ; e persino di richiedere un ricamo al *sol* acuto : Gr. *Christum... illum* [208]. Ma nei brani antichi, non entra in risonanza di ottava con il *fa* grave.

Il *mi*

Termine acuto della terza maggiore che orna frequentemente il *do* : Of. *Intende... quoniam ad te* [209].

Il *re*

Ornamento del *do*, semplice ricamo : In. *Deus in loco* [210], o nota di passaggio della terza maggiore *do-mi* ; suscettibile d'ispessirsi un poco a seconda delle indicazioni neumatiche : Gr. *Quis sicut... Suscitans* [211], Gr. *In Deo... Deus meus* [212].

Il *do*

Corda principale di composizione del modo, tenore salmodico e unica recitazione dei versetti dei responsori. Le recitazioni su *do* sono eredità del vocabolario del modo arcaico di DO. Gli ornamenti principali sono il *la* inferiore e la terza maggiore acuta. Con l'abbondanza degli sviluppi unisonici, l'ornamentazione di un unico grado (la dominante) si rivela di una ricchezza e di una varietà sorprendenti : Gr. *Ex Sion... Congregate* [213], Gr. *Prope est... Laudem Domini* [214], Gr. *Tollite hostias... Dominus* [215], Gr. *Anima nostra... adiutorium nostrum in nomine* [54].

Il *si*

Quando il *do* è importante, il *si* è bequadro e semplice ornamento, come conviene al *pièn* del substrato pentatonico : Gr. *Viderunt... salutare Dei nostri* [216]. Certe recitazioni su *do* dei graduali di 5° modo presentano pur tuttavia una cadenza eccezionale su *si* bequadro : Gr. *Ad Dominum... clamavi... iniquis* [217].

Quando la melodia sale al di sopra del suo centro di gravità *fa*, il *si* è generalmente bemolle : Of. *Sicut in holocausto arietum* [218].

Quando le due influenze si contrastano, in particolare in vicinanza delle cadenze su *la*, è assai più difficile determinare la qualità del *si*.

Fra i bemolli trasmessi dall'edizione Vaticana, un certo numero è stato adottato tardivamente per rifiuto del tritono. In realtà, il canto gregoriano, sebbene non consideri mai la quarta eccedente come una struttura architet-

tonica, non ha ciononostante alcuna ripugnanza a lasciar cantare il tritono in ambito ornamentale. In 5° modo, sono frequenti gli accostamenti tra *fa* e *si* bequadro.

Il fatto che il *si* bequadro possieda spesso le caratteristiche del *pièn* non significa che il *si* sia sempre un grado mobile in 5° modo. In effetti, il *si* bemolle è talvolta un grado intero della scala del modo, come nella cadenza finale *plebi suæ* dell'In. *Deus in loco* (*GT* 310), o nell'ultimo inciso *et nomen novum* dell'℣. *Vincenti dabo* **[219]**. In questi contesti, è piuttosto il *la* ad essere debole.

Il *si* bemolle della Vaticana può anche essere il risultato della salita del *la* al semitono superiore : In. *Lætare... **qui di**ligitis... **tris**titia... ab **u**beribus* **[220]**.

Infine, il *si* bemolle costante fa parte dell'estetica del modo : ℣. *Vestri capilli* **[221]** ; soprattutto in un certo numero di brani tardivi : ℣. *O sacrum convivium* **[222]**, ℣. *Alma Redemptoris* **[223]**. Le sonorità sono allora vicine al 7° modo. Dal punto di vista della scrittura, si può passare dal 7° modo al 5° modo con bemolle costante per mezzo di una semplice trasposizione.

Il *la*

A parte i rari in cui è ornamento del *si* bemolle, il *la* dà luogo a frequenti cadenze intermedie a partire da *do* : In. *Deus in loco... domo... virtutem* (*GT* 310), Of. *Exspectans... meam... meum* **[224]**.

Il *la* è spesso preso come architettura di un episodio a metà strada fra il *do* e il *fa*. Ma non acquista che raramente il carattere di corda di recita.

Il *sol*

Ornamento del *fa*, nota di passaggio naturale tra *fa* e *la*, dà anche luogo a delle cadenze intermedie soprattutto a partire da *do* : Of. *Reges Tharsis... terræ* **[203]**, Co. *Servite... disciplinam* **[225]**.

Il *fa*

Cadenza finale dei brani e supporto di alcune recitazioni : Gr. *Bonum est confidere* **[226]**, Co. *Quinque prudentes* **[227]**, Gr. *Suscepimus... in civitate* **[228]**. La quinta *fa-do* (o *do-fa*) è presente e solida, ornata del *la* nei movimenti d'intonazione : Gr. *Adiuvabit* **[229]**, Gr. *Viderunt* **[216]** ; e ornata del *sol* nelle cadenze intermedie : Gr. *Timebunt gentes... terræ* **[230]**, Gr. *Respice... tuorum* **[231]**.

Gli sviluppi su *fa* hanno spesso l'andamento di un episodio del 6° modo : Co. *Quinque* **[227]**.

Il *mi*

Ornamento raro della terza minore inferiore *fa-re*.

Il *re*

È l'ornamento privilegiato al grave del *fa*. Può dare luogo ad alcuni appoggi intermedi: Co. *Quinque prudentes* [227]; e costituisce con il *fa* e il *do* un elemento in comune tra l'ambito grave del 5° modo e il 6° modo.

Il *do*

Termine grave del modo, è, con il *re*, un ornamento grave del *fa*, dando luogo ad alcune cadenze intermedie, vicine al vocabolario del 6° modo: Gr. *Prope est... invocant* ***eum*** [214].

4. Tavola recapitolativa

grado	recitazione	cadenza	ornamento	parentela modale
sol			di *fa* e *re*	
fa			di *mi*	
mi			di *do* e *re*	
re			di *do*	
do	principale **tenore salmodico**	intermedia		8° 2°
si		assai rara	di *do* e *la*	
sib			del grave	(7°)
la	rara	intermedia	di *do*	
sol		intermedia	di *fa*	
fa	talvolta	**finale**		6°
mi			di *re* e *fa*	
re		intermedia	di *fa*	
do		intermedia	di *fa* e *re*	

5. Alcuni elementi caratteristici

Questo modo non ha una formula d'intonazione veramente caratteristica. Come il 3°, questo modo dispari non conosce l'apertura diretta di quinta. Essa è sempre ornata : Gr. *Viderunt* [216], In. *Verba mea* [232].

Di fatto, è l'affermazione della forte struttura di quinta *do-fa* a caratterizzare la composizione, più che delle formule melodiche particolari.

Oltre a ciò, gli sviluppi ornamentali su *do* il gioco del bemolle e del bequadro costituiscono un vocabolario caratteristico.

6. Etimologia

Il quinto modo trova una fonte importante nel modo arcaico di DO. Ha anche tutto l'aspetto di un'evoluzione di questo modo arcaico per discesa della finale alla quinta inferiore.

Pur tuttavia una tale evoluzione suppone necessariamente un'uscita dalla scala pentatonica, poiché il *fa* è in posizione di *pièn* nel substrato pentafonico al grave del *do*. Da questo punto di vista, il 5° modo sarebbe più recente degli altri modi. Di fatto, la composizione dei brani testimonia che la nascita del modo è frutto di un'evoluzione che è avvenuta in più tappe : non è raro trovare delle cadenze intermedie a *la* o a *sol*. Alcuni offertori sembrano anche oscillare tra il 2° e il 5° modo : Of. *Exaltabo te* [120], con *fa* grave importante e finale su *la* ; Of. *Exspectans* [224], in cui il *fa* grave non appare che nell'ultimo inciso.

Le vestigia del modo arcaico di DO si ritrovano negli sviluppi intorno alla finale *fa*. La parentela è qui stretta con il 6° modo.

Il 5° modo può anche risalire al modo arcaico di RÉ, per discesa della finale, inizialmente al *la*, poi al *fa* : Co. *Dico vobis* [233].

I brani con bemolle costante possono, anch'essi, riallacciarsi al modo arcaico di RE evolutosi per discesa della finale alla quinta e scritto in *do*. Il 5° modo e il 7° sono qui vicini : la quinta centrale è identica ; ciò che differisce è il grado sotto la finale (un semitono in 5° modo, e un tono in 7°) e la terza al di sopra della dominante (maggiore in 5°, e minore in 7°).

7. Ethos

« I numerosi autori che hanno parlato dell'ethos dei modi sono stati tutti concordi nel qualificare il 5° modo lieto : *lætus*. Effettivamente, per la maggior parte del tempo, il suo andamento generale è quello di una gioia franca, semplicemente affermata o trionfante.

« Si slancia dall'inizio e mantiene il suo vigore e il suo afflato, talvolta impetuosamente, appoggiandosi sulla struttura solida della sua quinta *fa-do*. Sa trionfare senza sforzo, senza ampollosità, e sa conservare la sua luminosità. Lo si vede bene, per esempio, nei versetti dei graduali, nel *Sanctus* IX [234] o nell'In. *Ecce Deus* [235].

« Nella sua gioia esteriore, il 5° modo ci sembra meno interiore, meno confidenziale degli altri. Mette in mostra più facilmente la sua gioia, e ciò gli basta.

« I brani tardivi sono, a questo riguardo, di una concentrazione interiore ancora minore. Il *Sanctus* IX [234] è solo felice, in buona salute, senza complessi. Non ha l'esultanza profonda, più pregnante, dell'Of. *Reges Tharsis* [203], né, a fortiori, l'entusiasmo aereo del 7° modo.

« Ma è opportuno, come per ogni ethos, sfumare questa affermazione di gioia. Infatti, cinque brani, non gioiosi, la contraddicono.

« Il Gr. *Christus factus est* [208], copia del Gr. *Ecce sacerdos magnus* (*GT* 486). Si può tuttavia osservare, in base alle perplessità spesso citate nei confronti del codice modale, che la prima parte di questo graduale è composta nettamente in 6° modo, sebbene il versetto, al contrario, derivi chiaramente da un 5° modo trionfante adeguato a questo testo di esaltazione.

« Il ℟. *Caligaverunt* [236] è un canto di lutto, un pianto del Signore, impregnato di dolore e di angoscia, con le sue cadenze su *la* e *sol*.

Il ℟. *Ierusalem luge* [237] (o *surge* nelle edizioni pratiche). La melodia, particolarmente tormentata, usa in modo inconsueto gli accostamenti tra *fa* e *si*.

« Nonostante tutta la loro angoscia, le melodie di *Caligaverunt* e di *Ierusalem luge* sono solidamente impiantate sulle strutture ardenti e affermative del 5° modo.

« Il ℟. *Plange* [238]. In questo invito alla tristezza davanti alla morte del Cristo, c'è il dolore cocente di *ululate*, l'angoscia di *amara valde* ; lungo tutto il brano, è la sofferenza, non la gioia. Nonostante il versetto-tipo dei responsori di 5° modo, la modalità è un po' complessa, con degli abbozzi di 7° modo, e una intonazione assolutamente inconsueta in 5°. La gioia e il trionfo hanno fatto posto qui alla commozione, ma resta la vitalità : il 5° modo è sempre vivo e appassionato salendo, più affettuoso e anche dolce scendendo.

« Il ℟. *Ecce vidimus* [239] è classificato in 5° modo per la sua finale e il suo versetto-tipo. Ma l'insieme di questo capolavoro della Settimana Santa è di

modalità imprecisa, almeno per coloro che tengono ad etichettare ogni brano senza assaporare l'unità, l'equilibrio e il lirismo di un simile responsorio, e senza cercare la causa della sua unità.

« In realtà, la modalità di questo brano è complessa. L'inizio è in 4° modo, sulla corda *si* fino alla cadenza rovesciata di *speciem*. Dopo che il *do* ha preso un po' di importanza, la melodia scende verso una cadenza su *fa*, attraverso il *si* bemolle. Il vocabolario del 6° modo si mantiene fino alla cadenza su *fa* di *non est*. Segue allora un salto di quinta e di ottava che introduce il vocabolario effervescente e affermativo del 5° modo. Poi, è la corda *do* a creare l'unità, con le tre cadenze successive : *sol*, *la* e *fa*.

« Solo una grande esperienza di analisi modale permette di comprendere brani simili, nei quali – se così si può dire – la modalità supera la modalità, nel senso in cui " la vera eloquenza si fa beffe dell'eloquenza ".

« I brani più recenti, come l'*A. O sacrum convivium* [222], sono meno sobri, meno franchi ; il loro stile è più involuto, un po' infiacchito. Essi hanno perso di vista le linee elementari e l'armatura solida del modo, le sue travi visibili e i suoi centoni prefabbricati.

« Con la sua architettura semplice e i suoi materiali prefabbricati, il 5° modo può permettersi uno sviluppo melodico facile, senza dover ricorrere a un'ispirazione completamente originale. Nel groviglio delle sue formule e dei suoi procedimenti molto semplici, consegue un vero trionfo con i meravigliosi graduali di 5° modo.

« Il repertorio ci rivela così un modo capace di un lirismo tanto sottile quanto quello di molti altri modi[27].

« La fermezza della sua linea melodica deriva al 5° modo innanzi tutto deriva dall'affermazione della sua quinta *fa-do* e dalla base solida e comoda del *fa*, vera tonica moderna. In rapporto agli altri modi, il 5° non ha la possibilità di posarsi provvisoriamente su una " sotto-tonica " (*do* del protus, *re* del deuterus o *fa* del tetrardus). Il 6° può ancora riposarsi sul *re* ; il 5° non ha questa facilità né questa ricchezza.

« All'acuto, salirà un giorno a *fa*, e si inserirà nell'ottava moderna *fa-fa*. Vi tende, certo, ma non c'è ancora. Il gioco del *si*, oscillante tra *si* bequadro e *si* bemolle, glielo impedisce ; lo stesso dicasi per la sua fuga da ciò che sarà un giorno la " sensibile " : *mi-fa*.

« Il 5° modo si rivela così molto antico : per la sua ignoranza della sensibile, per la fermezza della sua dominante *do*, per il ricorso incessante al suo ricco catalogo di formule. Esso è anche molto moderno : per il valore attrat-

tivo della sua tonica, per la sua tendenza all'ottava integrale, appoggiata su una quinta solida e una terza salda, per il gioco del bemolle, che non è ancora un cromatismo, ma che sta per dargli vita.

« Forse la sua apparizione tardiva spiega questa situazione ibrida, che preannuncia il modo maggiore moderno. È un modo di transizione tra la monodia modale e la musica tonale » (J. Jeanneteau).

IL SESTO MODO

1. Studio di un esempio : l'introito *In medio* [240]

In medio ecclesiæ : intonazione *re-fa* e recitazione su *fa* ;

aperuit os eius : intonazione *do-re-fa* e recitazione su *fa* ;

implevit eum : intonazione *fa-sol-la*, breve recitazione su *la*, ornata al *si* bemolle e al *do* acuto ;

Dominus : ritorno a *fa* ;

spiritu sapientiæ et intellectus : cantillazione su *fa* con cadenza intermedia a *do* ;

stolam gloriæ induit eum : recitazione su *fa* ornata di un appoggio al *do* grave e cadenza finale su *fa*.

Tono salmodico a due tenori : su *la* prima della cadenza mediana, su *fa* subito dopo.

2. Corde principali

Il 6° modo non possiede che una corda compositiva : il *fa*, finale dei brani. Per la salmodia, ricorre al *la*, anche se nel brano lo si è inteso poco.

3. Studio particolare di ciascun grado

Il *do*

Termine acuto del modo, è un ornamento del *la* : In. *In medio... eum* [240]. Se acquista importanza, attira il *si* in posizione alta : Co. *Qui manducat... sanguinem meum* [241], e fornisce un « ponte » con il 5° modo : Co. *Dicit Dominus : implete... Servasti vinum bonum usque adhuc. Hoc signum* [242].

Il *si*

Salvo i casi in cui l'importanza del *do* lo attira all'acuto, il *si* è normalmente bemolle, ornamento del *fa* : In. *Quasi modo... rationabiles* [243] ; del *sol* : In. *Hodie scietis* [244] ; o del *la* : Co. *De fructu... vinum* [245].

Il *la*

È il tenore del salmo che segue le antifone (almeno per il primo emistichio, nella salmodia solenne). Dominante « ufficiale », essa non ha spesso alcun ruolo strutturale nella composizione : In. *Quasi modo* [243],

ma può servire per delle recitazioni ausiliarie: Of. *Gloriabuntur... quoniam tu* [12].

Il *sol*

Ricamo del *fa* o nota di passaggio nella terza *fa-la*, può assumere un po' d'importanza, in occasione di alcune finali di parola o di una « mini-recitazione »: Co. *Lutum fecit... credidi* [246], Of. *Desiderium... posuisti in capite eius coronam* [247]. Questo procedimento illumina la composizione di una luce nuova liberandola qualche istante dall'egemonia del *fa*.

Il *fa*

Finale dei brani, grado forte del substrato pentatonico e seconda corda di recita della salmodia d'introito, è la dominante reale della composizione. Fornisce le principali recitazioni e si orna di numerosi sviluppi unisonici: In. *In medio* [240], In. *Hodie scietis* [244].

Il *mi*

Ornamento inteso raramente. Non produce mai l'effetto « di una sensibile ». La maggior parte dei *mi* che sembrano in posizione di sensibile, è stata mal restituita: essi dovrebbero portare l'alterazione del bemolle o essere trasformati in *re* grave. Un caso eccezionale è quello presentato dalla cadenza finale del Co. *Exsultavit... summum eius* [248]. Il *mi* è autentico, ma non c'è qui alcuna intenzione di « sensibile ».

A proposito del mi si deve segnalare un brano curioso: l'Of. *Iustitiæ Domini* (*GT* 309) è interamente composto nel vocabolario del 6° modo più comune. Ma in virtù della sua ultima parola, viene a classificarsi nel 4° modo per mezzo di una cadenza assolutamente inattesa su *mi*.

Il *re*

Ornamento inferiore del *fa*, dà luogo a delle cadenze intermedie.

Il *do*

Termine grave del modo, appoggi e cadenze intermedie venendo da *fa* o da *re*.

4. Tavola recapitolativa

grado	recitazione	cadenza	ornamento	parentela modale
do			di *la*	5°
si			di *la* e *do* (se il *do* è influente)	
sib			di *fa*, *sol* e *la*	
la	ausiliaria **tenore salmodico**		di *sol*	
sol		intermedia	di *la*	
fa	grado forte	**finale**		5°
mi		rara		
re		intermedia		
do		intermedia		

5. Alcune formule caratteristiche

Le formule più caratteristiche del 6° modo sono in realtà quelle del modo arcaico di DO (cfr. p. 24).

6. Etimologia

L'etimologia del 6° modo è particolarmente semplice: è il modo arcaico di DO, evoluto solo per salita degli accenti. L'adozione del tenore salmodico *la*, sebbene abbastanza spesso estraneo alla composizione, permette a questo antichissimo modo di entrare nelle categorie ufficiali dell'octoechos.

Più di tutti gli altri, esso ha conservato ricordi del pentatonismo, anche nei brani della messa: Co. *In splendoribus* [5], Co. *Tu es Petrus* [21].

7. Ethos

« Il capitello di Cluny dice per il 6° modo: " Se tu desideri sentire la pietà, canta in 6° modo ". E i commentatori, che divergono talvolta nelle loro valutazioni, sono tutti d'accordo per il 6° modo. " Sextus, devotus ": è il modo della pietà.

« Questo modo semplice dispone apparentemente di pochi mezzi: una tessitura stretta, una recitazione leggera e calma sul *fa*, un uso ristretto della dominante *la* per recitare, prendere un po' il volo, senza mai esaurirsi, con

pause leggere su *re* e *do*, nella dolcezza. Aggiungiamo infine delle code tranquille, ai ricami semplici e soavi : Co. *Qui manducat* **[241]**, Co. *Circuibo* (*GT* 297), Of. *Desiderium* **[247]**, Of. *In virtute tua* (*GT* 512).

« Ma questa povertà di mezzi non deve ingannare. Di fatto, è un modo molto profondo, il modo della semplicità, dell'infanzia, della devozione soave. L'entusiasmo rimane sempre discreto, il calore interiore non si lascia vedere. È veramente il modo della pietà, nel senso spirituale del termine : il dono dello Spirito Santo, della fiducia filiale, dell'infanzia spirituale e del santo abbandono. La vera infanzia con la sua freschezza e la sua grazia sorridente : In. *Quasi modo* **[243]**, così come la maturità acquisita che ritorna sempre alla fiducia : Of. *Desiderium* **[247]**, Of. *Domine in auxilium* (*GT* 331) ; o alla speranza confortata : In. *Requiem* **[249]**. Un bambino felice, puro e fresco, non vede che lo squisito delle cose ; un anziano pacificato non vede che l'essenziale divino nelle persone, in una santa ingenuità. L'In. *In medio* è stato composto per san Giovanni **[240]**.

« Secondo Poisson,

> " Questo modo è proprio dei testi devoti, teneri, affettuosi, pii, di congratulazioni, di azioni di grazia, di preghiere, di fiducia, di invito, di gioia moderata, di dolcezza e di amicizia. Esso unisce la grandezza e la gravità alla gioia e all'affabilità. Nella sua composizione, bisogna fare attenzione a toccarne le corde per grado quasi congiunto, a evitare i balzi e i salti, che sono contrari alla dolcezza e alla modestia di questo modo ; sebbene per alcune espressioni straordinarie possa, ma assai raramente, mutuare alcune note del quinto, ma senza balzi, né salti. "

« Quando si vede questo modo nella sua forma semplice e chiara, si può allora meglio comprendere la differenza tra il 5° modo gioioso e il 6° più tranquillo, e giudicare quanto sia artificiale il raggruppamento dei modi a due a due. Le due forme del tritus sono differenti nel loro ethos come nella loro costruzione. La grammatica posteriore dell'octoechos li avvicina artificialmente per la comunanza della loro cadenza su *fa* e il valore della quinta centrale, la quale del resto è accessoria in 6° modo, e in ogni caso meno ardita. D'altra parte, il 5° modo, con il suo ethos gioioso, le sue affermazioni franche e i suoi andamenti talvolta arditi, è ben lungi dalla calma limpida e semplice del 6° modo.

« Infine, non si potrebbe spiegare questa differenza dei due modi in virtù della notevole antichità del 6° modo, nel quale finale e tenore sono identici, mentre il 5° modo appare come uno degli ultimi nati, se non l'ultimo, dell'octoechos ?

« Di conseguenza, nell'interpretazione, si dovrà insistere sul carattere che esige l'analisi modale del 6° modo: un movimento leggero nella quarta grave, senza appesantire né soprattutto allungare le cadenze su *re* e *do*. Non bisogna gonfiare alcunché: è il modo dell'infanzia, e i bambini non sono tanto vigorosi, né tanto pretenziosi. Ma bisogna avanzare molto rapidamente, con elasticità e sempre senza sforzo apparente: la vera pietà è tranquilla e abbandonata » (J. Jeanneteau).

IL SETTIMO MODO

1. Studio di un esempio : il communio *Factus est repente* [250]

Factus est : intonazione classica *sol-re* ;

repente de cælo sonus : recitazione su *re*, ornata al *fa* ;

advenientis : cantillazione su *re* ;

spiritus vehementis : cantillazione su *do*, cadenza intermedia su *si* ;

ubi erant : cantillazione intorno a *do* ;

sedentes alleluia : cadenza di frase su *sol*, sobriamente ornato a *si* ;

et repleti sunt omnes : reintonazione *sol-la-do-re*, cantillazione su *re* ;

Spiritu Sancto : accento di frase a *mi* ;

loquentes magnalia Dei : linea melodica inversa *re-sol*, ornata a *do* e poi a *si* ;

alleluia alleluia : cadenza finale su *sol*, ornato al *si*.

2. Corde principali

Le corde principali del 7° modo sono il *re*, per le cantillazioni acute e il tono salmodico, e il *sol* per la finale.

Le corde ausiliarie *do* e *si* possono assumere un'importanza notevole.

3. Studio particolare di ciascun grado

Il *si* acuto

Ornamento eccezionale, la nota più acuta del repertorio gregoriano (rispetto alla scrittura), inteso due volte nel ℟. *Ecce Agnus Dei* [251] della Vigilia di Natale.

Il *la* acuto

Ornamento acuto del *sol*, abbastanza raro : Al. *De profundis... exaudi* (*GT* 367-368), ℣. *Te gloriosus... **laud**at* [252].

Il sol acuto

Termine acuto del modo. Questo ornamento, che fa suonare la quarta con il *re*, può assumere un peso notevole : Gr. *Dirigatur... **incens**um* [253], Al. *Pascha... **immola**tus* [254].

Il *fa*

Ornamento forte e consueto del *re*, capace di fiorire in sviluppi unisonici : In. *Exaudi nos... benigna est misericordia* [255], Gr. *Lætatus sum... in virtute... abundantia* [35].

L'accostamento con *si* bequadro non viene evitato : In. *Puer... imperium* [6], Gr. *Clamaverunt... Iuxta est Dominus* [256].

Il *mi*

È l'ornamento naturale del *re*.

Il *re*

Prima corda compositiva, tenore salmodico e seconda corda di recita dei versetti dei responsori. Il *re* viene facilmente ricamato al *fa* superiore e lascia spesso intendere gli ornamenti del modo arcaico di RE : ℣. *Suscepit Deus* [66].

Il *do*

Corda compositiva ausiliaria, sostegno di numerose cadenze intermedie. In contrappunto con lo slancio del *re*, funge da corda di riposo : In. *Puer... datus est* [6], In. *Viri Galilæi... aspicientes in cælum* [257]. Gli ornamenti unisonici sono frequenti : In. *Puer... vocabitur... nomen* [6].

Il *si*

Corda compositiva ausiliaria, dà luogo a cadenze intermedie e a piccole recitazioni : In. *Respice Domine... animas* [258], ℣. *Tu es Petrus* [259]. La Vaticana l'ha talvolta mal restituito rimpiazzandolo con il *do* : In. *Viri Galilæi... ascendentem in cælum* [257].

In linea di massima, il *do* architettonico è accompagnato dal *si* ornamentale e viceversa. Il repertorio ornato comprende chiaramente dei brani che utilizzano – oltre al *re* –le due corde *do* e *si* : In. *Respice Domine* [258]. Avvicinando due possibilità così lontane (teoricamente), la centonizzazione produce delle sonorità particolarmente cangianti.

Il *la*

Ornamento inferiore del *do* e sostegno frequente di cadenze intermedie.

Il *sol*

Cadenza finale del brano in forte relazione di quinta con *re*. La quinta è quasi sempre intesa fin dall'intonazione. Vuota : In. *Puer* **[6]** ; riempita parzialmente : In. *Iudicant sancti* **[260]**, In. *Venite benedicti* **[261]** ; ornata : In. *Viri Galilæi* **[257]** ; perfino fiorita : Of. *Eripe me* **[262]**.

Il *fa* grave

Ornamento privilegiato e base solida del *sol*, sostegno di cadenze intermedie : Gr. *Audi filia... aurem tu**am*** **[263]**. Non viene evitato l'accostamento con il *si* bequadro : ℣. *Loquebantur... alleluia* finale **[264]**.

Il *mi* grave

Ornamento grave molto raro : ℣. *Ego veritatem... expe**dit**... Paracli**tus*** **[265]**.

Il *re* grave

Ornamento poco frequente alla quarta grave del *sol*. Può dar luogo a degli appoggi provvisori : Gr. *Benedictus Dominus... col**les*** **[266]**, ℣. *Ecce apparebit... veni**et**... tarda**bit*** **[267]**.

Nella quarta grave, il vocabolario è vicino all'8° modo.

4. Tavola recapitolativa

grado	recitazione	cadenza	ornamento	parentela modale
si			eccezionale	
la			raro	
sol			importante	
fa			di *re*, forte	
mi			di *re*	
re	principale **tenore salmodico**			
do	ausiliaria grado forte	intermedia	di *si*	8°
si	ausiliaria	intermedia	di *do*	
la		intermedia		
sol	rara	**finale**		8°
fa		intermedia	di *sol*	
mi			molto raro	
re		intermedia		

5. Alcuni elementi caratteristici

Il 7° modo si afferma generalmente per mezzo di una formula di intonazione caratteristica.

Quinta diretta : In. *Puer* [6], In. *Oculi* [268]

Quinta ornata : Co. *Fidelis servus* [269], Ad. *In paradisum* [270], In. *Viri Galilæi* [257], In. *Venite benedicti* [261]

6. Etimologia

La prima fonte del 7° modo è il modo arcaico di RE, evoluto per discesa della sua finale alla quinta. Il *do* e il *la* sono i gradi fondamentali di questa evoluzione, dunque anche principali cadenze intermedie dei brani. Il *do*, a causa della sua forza nel substrato pentatonico, dà facilmente luogo a degli sviluppi importanti : recitativi o ornamenti unisonici. In questa prospettiva, il *si*, equivalente al *pièn* del substrato pentatonico, è di importanza trascurabile. Così si spiegano i brani del tipo dell'In. *Puer* [6], nei quali la

struttura del modo, *re-do-la-sol*, appare in maniera particolarmente trasparente.

Gli sviluppi su *si*, invece, sono originari del modo arcaico di MI, doppiamente evoluto per salita del suo tenore alla terza minore e discesa della sua finale alla terza maggiore. Un tipico esempio di questi brani è offerto dalle antifone del timbro *Tu es Petrus* [259], nelle quali il *si* è la vera dominante. In questi passi, il *do* è evidentemente un semplice ornamento del *si*, ma con tutte le virtualità proprie del modo arcaico di MI.

La centonizzazione ha intrecciato artisticamente le due possibilità anche all'interno dei brani ornati, costituendo così un vocabolario nuovo, interamente specifico del 7° modo.

7. ETHOS

« Il 7° modo è trasparente. È facile riconoscere la sua ossatura sotto gli ornamenti, o la sua armatura sotto le decorazioni, ben più che in 1° o in 3° modo. Il tronco d'albero modale, solido e molto slanciato, rimane ben visibile sotto la leggerezza della vegetazione ornamentale.

« Perché questo modo è semplice, senza pretese, di una giovinezza senza complessità, senza pensieri reconditi, di un entusiasmo convinto e naturale.

« Questo modo, l'*angelicus* dicevano gli antichi, è alato in *In paradisum* [270], *Puer* [6], *Angelus* [26] o *Adorate* (*GT* 264). È come senza pesantezza, di una gioia leggera, balzante negli ampi intervalli verso l'acuto, esso si mantiene senza sforzo nell'ambito acuto : Al. *Pascha nostrum* [254].

« È il modo più acuto, e prende il volo facilmente, più in alto, al di là di ogni costrizione. Non ama il grave ; non ha bisogno di ritornarci per riprendere fiato. Nei suoi voli, il riposo su *do* gli è sufficiente per la maggior parte del tempo anche nei brani difficili e apparentemente carichi di note : Gr. *Clamaverunt* (*GT* 454), Gr. *Audi filia* (*GT* 406).

« Questo modo, gioioso e "angelico" non conviene alla supplica del *Kyrie* : gli unici due *Kyrie* del 7° modo, IB (*GT* 711) e VI (*GT* 731), sono misti, ossia completano il vocabolario dell'8° modo con quello del 7° : nella loro bella architettura di 8° modo, il 7° non giunge che tardi per completare l'eloquenza dell'8° modo.

« Sono rari i brani del 7° modo non entusiasti o lieti. Essi conservano del 7° solo l'ardore e perdono la loro leggerezza : è in tal caso l'ardore della supplica : Al. *De profundis* (*GT* 367), Al. *Domine exaudi* (*GT* 334) ; o l'ardore convinto della compassione : ℟. *Eram quasi agnus* [271], ℟. *Recessit pastor* [272].

« Secondo Poisson,

"Questo modo è proprio dei grandi soggetti, dei grandi moti, delle esclamazioni virili, degli eventi sorprendenti, meravigliosi, clamorosi; è maestoso e imperativo; suscita e anima la gioia, risveglia lo spirito; si esprime con grandezza; le sue progressioni avvengono per salti e balzi dolci e melodiosi; esso vivifica nel gusto delle cose celesti, è di ammirazione, procede con un'aria di fiducia, di audacia e di coraggio virile... Ci si deve accorgere di quanto il settimo modo sia pomposo, grande, maestoso. Se ci sono persone che lo considerano difficile, significa che lo eseguono male o che esso è composto male. Esiste un canto del *Gloria in excelsis* di questo modo che è uno dei più belli e dei più melodiosi, che è troppo alto solo per coloro che non sanno prendere un vero tono corale"

« È un modo da tenore leggero, che può gioire di un momento di libertà nei vocalizzi acuti, fuori dalla prigione delle parole e dal giogo delle sillabe. È lieto e si lascia andare laddove non c'è più pusillanimità : Co. *Dicite pusillanimes* **[273]** » (J. Jeanneteau).

L'OTTAVO MODO

1. Studio di un esempio : l'introito *Spiritus Domini* [274]

Spiritus Domini : corda *sol* intonata dalla quarta grave poi cadenza intermedia a *fa* ;

replevit orbem terrarum : recitazione su *do* introdotta dalla triade *fa-la-do* ;

alleluia : cadenza di frase su *sol* ;

et hoc quod continet : recitazione su *sol* ornata alla quarta acuta *do* ;

omnia : recitazione su *si* ;

scientiam habet vocis : il *do* diviene importante, cadenza intermedia a *la* ;

alleluia : sviluppo su *la*, cadenza intermedia a *fa* ;

alleluia : sviluppo su *do* introdotto dalla triade *fa-la-do* ;

alleluia : cadenza finale su *sol*.

Tono salmodico su *do* ; la cadenza finale fa cantare la quarta grave del *sol*.

2. Corde principali

L'ottavo modo dispone di due corde di recita all'acuto : il *do* (tenore salmodico) e il *si*. La corda di recita *sol* è anche la finale dei brani.

Il *si* e il *sol* sono le corde di recita dei versetti dei responsori.

3. Studio particolare di ciascun grado

Il *mi*

Ornamento acuto, abbastanza raro, usato per ragioni espressive : ℣. *Scriptum est* [275], ℣. *Zachæe* [276].

Il *re*

Ornamento naturale del *do* ; una recitazione provvisoria può orientare la composizione verso il vocabolario del 7° modo : ℣. *Dixit Iesus... afferte* [277], In. *Miserere... quoniam ad te* [278].

Il *do*

Importante corda di recita, spesso ornata di sviluppi unisonici : In. *Ad te levavi... Deus meus... non... neque* [279]. Forte relazione di quarta con *sol* : In. *Ad te levavi animam... irrideant me inimici* [279]. Ma può lasciare il ruolo di dominante compositiva al *si* e soprattutto al *sol*.

Il *si*

Seconda corda di recita acuta, ornata dal *do* : Ct. *Vinea... Et maceriam circumdedit* [7], In. *Victricem... et linguas* [280]. A causa dell'attrazione esercitata dal *do*, il *si* ornamentale è solitamente bequadro.

Il *si* bemolle

Ornamentale e raro, appare in alcune recitazioni su *sol* o *la*, appoggiate al grave e situate lontano dall'influenza del *do* acuto : In. *Dum medium silentium* [281]. Senza dubbio talvolta la qualità del *si* è di difficile determinazione ; ma la Vaticana ha fissato molti bemolli piuttosto discutibili, come i primi due dell'In. *Lux fulgebit* [282].

Il *la*

Naturale ornamento superiore del *sol*, esso dà luogo a numerosi appoggi provvisori : ℣. *Spiritus Sanctus in te... Mari**a*** [283], e anche a piccole recitazioni : Co. *Hoc corpus... meam commemorationem* [284].

Il *sol*

Finale e recitazione, è spesso la vera dominante della composizione : ℣. *In illa die* [28]. Questo grado è contrassegnato dall'equilibrio e da una grande simmetria. Possiede, infatti, due ornamenti vicini a distanza di tono : il *fa* e il *la* ; e due ornamenti più lontani a distanza di quarta : il *re* grave e il *do* acuto.

Ma il *sol* può essere ornato al grave anche dal *mi*, quando il *si* è importante : Co. *Venite post me... secuti **sunt*** [285].

Il *fa*

Ornamento inferiore del *sol*, esso diventa facilmente una base vera e propria e dà vita frequentemente a importanti cadenze intermedie. Allora la melodia riprende spesso con la triade *fa-la-do*, tratto caratteristico dell'ottavo modo : In. *Spiritus... replevit...* penultimo *alleluia* [274], In. *Ad te levavi... confido* [279], ℣. *Hodie cælesti... quoniam* [286].

Il *mi*

È un ornamento inferiore del *sol* : Al. *Deus iudex* [287], in particolare nei contesti in cui il *si* è importante : In. *Invocabit... adimplebo* [288], Al. *Dulce lignum* (*GT* 598).

Il *re*

L'opulenta quarta grave *sol-re* è un ornamento caratteristico dell'8° modo. Malgrado la parentela materiale del vocabolario: Co. *Ego clamavi* [289], R. *Animam meam dilectam* [290], non si trovano qui dei veri scambi con il 1° modo.

Il *do*

Termine grave del modo: R. *Surgens Iesus... de qua* [291]; può svolgere il ruolo di solida base per la quarta *sol-re*: R. *Cum venerit Paraclitus* [292].

4. Tavola recapitolativa

grado	recitazione	cadenza	ornamento	parentela modale
mi			raro	
re	episodica		di *do*	7°
do	principale		(di *si*)	5°
	tenore salmodico			2°
si	ausiliaria		(di *do*)	3°
sib			raro	
la	rara	intermedia	di *sol*	
sol	importante	**finale**		
fa		intermedia	forte	
mi			di *sol*	
re		intermedia	importante	
do		intermedia	di *re*	

5. Alcuni elementi caratteristici

Ai brani dell'ottavo modo piace far intendere le due quarte *sol-re* e *sol-do*.

La triade *fa-la-do*, frequentemente intesa in ottavo modo, spesso dopo una cadenza intermedia su *fa*, va distinta dal suo equivalente in 5° modo. In quest'ultimo caso, infatti, costituisce un elemento architettonico del brano. In ottavo modo essa è frequente e forte, certo, ma rimane un elemento di vocabolario e di ornamentazione del modo.

6. Etimologia

L'etimologia dell'8° modo è abbastanza complessa.

I brani nei quali il *do* è la principale corda di recita trovano la loro origine nel modo arcaico di DO, facilmente riconoscibile dalla sua ornamentazione: ℣. *Post dies octo* [56].

Le recitazioni su *sol* possono avere due origini.

Quando il *fa* è importante nella quarta grave, e non c'è alcuna recitazione all'acuto, l'origine è chiaramente il modo arcaico di RE, evoluto per salita degli accenti e del salmo alla quarta: ℣. *In illa die* [28]. In questi brani il *si* non è mai importante. L'adozione del tenore *do* ha permesso a questi brani di entrare nel quadro dell'octoechos.

Quando è il *mi* ad essere importante nella quarta grave, o quando il *si* è importante all'acuto, allora il brano è imparentato col modo arcaico di DO, evoluto per salita degli accenti alla terza e del salmo alla quarta: ℣. *Adhæsit* [53].

Nel repertorio ornato, la centonizzazione ha mescolato da molto tempo tutti questi elementi estetici ed è certo impossibile ricollegare un brano a un modo arcaico.

7. Ethos

« Cercando di superare le allegorie o i simbolismi eccessivi dell'XI e XII secolo, possiamo dire, come gli antichi, che l'8° modo è "perfetto".

« Se essi lo hanno chiamato *perfectus*, è a causa, forse, del suo numero 8. In ogni caso, sembra sontuoso, opulento e di una pienezza estrema.

« È assai solenne, con la sua quarta grave piena di rispetto, di certezza e di maestà; solenne anche con lo slancio del suo arpeggio *re-sol-do*.

« In questa solennità dalle sfumature diverse, sa essere trionfante senza ampollosità né pesantezza: In. *Spiritus Domini* [274], *Invocabit me* [288], *Iubilate Deo* (*GT* 219); o leggero senza fragilità: in tante antifone, *Iam hiems transiit* per esempio [293]; raccolto e supplicante senza ripiegarsi su se stesso: Hy. *Veni Creator* [294].

« Sontuoso e solenne, è, inoltre, sonoro; la sua quarta *sol-do* si slancia spesso fin dall'inizio, per poi sistemare con brillantezza la melodia sulla corda *do*, corda tutto fare: di recitazione, di cantillazione, di estensione in pulsazioni unisoniche, maestose e sicure o assai delicate e vibrati; di modulazione, infine, verso orizzonti diversi, poiché se esso vuole variare, possiede tre corde all'interno della sua quarta acuta.

« Questa sonorità acquista infine una grandissima solidità e una grandissima fermezza, rinforzata dallo slancio del suo arco rampante *fa-la-do*. Il *sol* e il *fa*, insieme, saldano fortemente, solidamente le due quarte essenziali di questo modo.

« Talvolta è stato nominato "sur-majeur", perché alla terza maggiore (*sol-si*) caratteristica al di sopra della finale aggiunge sotto questa finale il tono pieno : *fa-sol*.

« In verità, il suo fascino molteplice, di cui abbiamo cercato di spiegare le cause, e le sue forme sempre nobili, lo rendono perfetto e quasi universale, senza punti deboli né lacune. In effetti si può notare che esso non possiede un tono specifico, un'impronta esclusiva come hanno, per esempio, il 1° modo, così serio, il 6° modo, così candido, fiducioso e pio, il 7° modo, così giovanile, il 4° modo, così interiore, il 3° modo, così ricco, certamente, ma un po' disordinato, variabile e anche estroso, alla ricerca dei suoi punti di appoggio. L'8° modo, dal canto suo, afferma la sua preghiera profonda, ma senza dare l'impressione di meditarla, come il 4° modo o il 1° modo. Sembra prendere il volo, ma si domina sempre in un equilibrio e una forza serena che gli risultano istintivi. Se seppe fornire 8 antifone su 9 al Giovedì Santo e 10 responsori notturni sui 27 del *Triduum*, può confacersi, per la sua maestria, a molti stati d'animo » (J. Jeanneteau).

CONCLUSIONI

Lo studio dei modi, per rimanere veramente scientifico e rispettare i fatti musicali, si vede costretto a cercare un equilibrio delicato tra due eccessi.

Il primo è la problematica che ha dominato per circa dieci secoli: racchiudere il repertorio, costi quello che costi, in una teoria semplificativa: l'octoechos, il mito dei modi greci e la tavola degli otto modi ecclesiastici. Didattico finché si voglia, questo procedimento lascerà i veri musicisti sempre profondamente insoddisfatti.

Il secondo è una reazione disperata davanti alla diversità del repertorio. Essa consiste nell'abbandonare ogni tentativo di classificazione per analizzare lo stile incomparabile di ciascuna composizione. Essa riduce la modalità al paradosso di una « scienza del particolare » e si rivela in definitiva deludente per l'intelligenza umana.

La storia ci obbliga all'umiltà tanto quanto al realismo. Le categorie presentate in questo libro non sono una sintesi definitiva. Esse aiuteranno i musicisti a orientarsi nella ricchezza straordinaria del repertorio. Ma a coloro che hanno familiarità con l'organizzazione d'insieme del repertorio, lo studio rivelerà in ciascun brano gregoriano una sfumatura particolare, una sfaccettatura originale, e pertanto, un fascino unico.

In questa luce, i veri musicisti sapranno apprezzare la formidabile modestia di dom André Mocquereau, che poteva scrivere, dopo trent'anni di studio delle melodie gregoriane:

> « Gli studi sui *Modi gregoriani* sono ancora così poco avanzati, i risultati proposti così poco certi che, fino ad un nuovo ordine, ci si può limitare alla teoria degli otto modi insegnata da secoli [...] ciononostante occorre certo sapere che i *fatti* non corrispondono sempre a questo insegnamento: le nostre conoscenze sono abbastanza limitate su questo punto ».[28]

NOTE REDAZIONALI

1. Il canto romano e il repertorio hispanico hanno del resto conservato una melodia del tutto arcaica per il communio *Gustate*, tratto dal salmo 33.

2. Vedi M. BANNIARD, *Viva voce, Communication écrite et communication orale du IVe au IXe siècle en Occident latin*, Paris 1992, (Études augustiniennes), capp. VI-VII.

3. Per un esempio di salita da *mi* a *fa* si veda il quarto modo (p.70).

4. Jacques CHAILLEY, *L'imbroglio des modes*, Leduc, Paris 1960, p. 9.

5. La nostra definizione dei modi si basa sui lavori di M. TRAN VAN KHE. Per un loro riassunto si consulti la voce *Modes Musicaux*, « Encyclopedia Universalis », XV 1992, pp. 562-566.

6. Questa affermazione meriterebbe senza dubbio di essere sfumata, nella misura in cui le musiche tradizionali conoscono differenti fenomeni di deformazione della scala, legati alla pratica del canto (Jacques CHAILLEY, *Formation et transformations du langage musical. I. Intervalles et échelles*, Paris 1958, *passim*).

7. Il loro studio completo è stato pubblicato da Paolo FERRETTI, *Estetica gregoriana ossia trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, vol I, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 1934, pp. 143-148.

8. Un esempio eloquente verrà dato più sotto al momento dello studio del modo arcaico di RE (p. 25-26).

9. TRAN VAN KHE, *Modes Musicaux*, *op. cit.*, p. 565.

10. « Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur, alius plagæ triti eligat voluptatem, uni tetrardi autenti garrulitas magis placet, alter eiusdem plagæ suavitatem probat; sic et de reliquis." GUIDONIS ARETINI, *Micrologus*, edidit Jos. SMITS VAN WAESBERGHE, American Institute of Musicology, s. l. 1955, (Corpus Scriptorum de Musica, 4), cap. XIV, 5-6, p. 159; cfr. anche GUI D'AREZZO, *Micrologus*, traduction et commentaires de Marie-Noël COLETTE e Jean-Christophe JOLIVET, Cité de la Musique, Paris 1993, cap. XIV, 5-6, p. 60.

11. « Sicut enim non omnium ora eodem cibo capiuntur, sed ille quidem acrioribus, iste vero lenioribus escis iuvatur: ita profecto non omnium aures eiusdemmodi sono oblectantur. Alios namque morosa & curialis vagatio primi delectat, alios rauca secundi gravitas capit; alios severa & quasi indignans persultatio tertii iuvat; alios adulatorius quarti sonus attrahit; alii modesta quinti petulantia ac subitaneo ad finalem casu moventur; alii lacrymosa sexti voce mulcentur; alii mimicos septimi sonus libenter audiunt; alii decentem, & quasi intonalem octavi canorem diligunt. » IOANNIS COTTONIS, *Musica*, cap. XVI, in MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, ex variis Italiæ, Galliæ & Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto*, vol. II, Typis San-Blasianis, [St. Blasien] 1784, pp. 250-1 (ripr. facs. Bollettino Bibliografico Musicale, Milano 1931; rist. reprografica Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1963); cfr. anche JOHANNIS AFFLIGEMENSIS, *De musica cum tonario*, edidit J. SMITS VAN WAESBERGHE, American Institute of Musicology, Roma 1950, (Corpus Scriptorum de Musica, 1), cap. XVI, 3-5, p. 109.

12. Léonard POISSON, *Traité théorique et pratique du plain-chant appellé [sic] grégorien*, Paris 1750, p. 86.

13. Le basi di tale questione sono state stabilite da Jean CLAIRE nei seguenti articoli: *L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, *RG*, XL 5-6 1962, pp. 196-211, 229-245; *La psalmodie responsoriale antique*, *RG*, XLI 1-2 1963, pp. 8-29; *Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère DO*, *RG*, XLI 3 1963, pp. 49-62; *Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère MI*, *RG*, XLI 4-5 1963, pp. 77-102; *L'évolution modale dans les récitatifs liturgiques*, *RG*, XLI 6 1963, pp. 127-151; *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office férial romano-franc*, *EG*, XV 1975, pp. 5-192.

14. Usiamo questo termine sempre conformemente al suo significato etimologico: per noi la « dominante » è il grado melodico che « domina » l'architettura della composizione dell'antifona.

15. Marie-Noël COLETTE, *L'invention musicale dans le Haut Moyen âge: ponctuation et transposition*, « Analyse musicale », 18 I^er^ trimestre janvier 1990, pp. 7-17.

16. Manoscritto Paris, BNF lat. 13159. Cfr. Michel HUGLO, *RG*, XXXI 1952, pp. 176, 224.

17. Jacques CHAILLEY, *Essai sur les structures mélodiques*, « Revue de Musicologie », XLIV décembre 1959, pp. 146-148.

18. Dovendo scegliere tra i termini « bequadro » e « naturale », adottiamo per il *si* la parola « bequadro », che riflette bene la forma del segno; ma l'adoperiamo senza l'accezione di correzione di un bemolle, che ha ricevuto nella musica posteriore.

19. « Ogni nota sopra il *la* si canta sempre *fa* ». Su questo adagio, di cui ignoriamo l'origine esatta, si troveranno informazioni alla voce *Musica ficta*, « The New Grove Dictionary of Music and Musicians », XII 1980, pp. 802-811.

20. Cfr. sopra, nota 16.

21. Si veda soprattutto Paolo FERRETTI, *Estetica gregoriana*, *op. cit.*, pp. 174-189; e Bernard RIBAY, *Les graduels en IIA*, *EG*, XXII 1988, pp. 43-107.

22. Il *si* bemolle incontrato talvolta nella prima parte del responsorio probabilmente non è autentico.

23. N. POISSON, *Traité de Chant grégorien*, pp. 247-253.

24. J. TARDIF, *Méthode élémantaire et pratique de plain-chant*, Angers 1860, p. 84.

25. Joseph GAJARD, *Les récitations modales des 3^e^ et 4^e^ modes et les manuscrits bénéventains et aquitains*, *EG*, I 1954, p. 44.

26. Al momento dello studio del modo arcaico di MI e della sua fragilità quando entra in contatto con il modo arcaico di DO, cfr. p. 27.

27. Si noti tuttavia che la percentuale degli offertori di 5° modo è assai ridotta (8 su 107).

25. André MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*, vol. I, Société de Saint Jean l'Évangéliste Desclée & Cie, Rome–Tournai 1908, pp. 201, 209.

12. Léonard POISSON, *Traité théorique et pratique du plain-chant appellé [sic] grégorien*, Paris 1750, p. 86.

13. Le basi di tale questione sono state stabilite da Jean CLAIRE nei seguenti articoli : *L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, *RG*, XL 5-6 1962, pp. 196-211, 229-245 ; *La psalmodie responsoriale antique*, *RG*, XLI 1-2 1963, pp. 8-29 ; *Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère* DO, *RG*, XLI 3 1963, pp. 49-62 ; *Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère* MI, *RG*, XLI 4-5 1963, pp. 77-102 ; *L'évolution modale dans les récitatifs liturgiques*, *RG*, XLI 6 1963, pp. 127-151 ; *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office férial romano-franc*, *EG*, XV 1975, pp. 5-192.

14. Usiamo questo termine sempre conformemente al suo significato etimologico : per noi la « dominante » è il grado melodico che « domina » l'architettura della composizione dell'antifona.

15. Marie-Noël COLETTE, *L'invention musicale dans le Haut Moyen âge : ponctuation et transposition*, « Analyse musicale », 18 I[er] trimestre janvier 1990, pp. 7-17.

16. Manoscritto Paris, BNF lat. 13159. Cfr. Michel HUGLO, *RG*, XXXI 1952, pp. 176, 224.

17. Jacques CHAILLEY, *Essai sur les structures mélodiques*, « Revue de Musicologie », XLIV décembre 1959, pp. 146-148.

18. Dovendo scegliere tra i termini « bequadro » e « naturale », adottiamo per il *si* la parola « bequadro », che riflette bene la forma del segno ; ma l'adoperiamo senza l'accezione di correzione di un bemolle, che ha ricevuto nella musica posteriore.

19. « Ogni nota sopra il *la* si canta sempre *fa* ». Su questo adagio, di cui ignoriamo l'origine esatta, si troveranno informazioni alla voce *Musica ficta*, « The New Grove Dictionary of Music and Musicians », XII 1980, pp. 802-811.

20. Cfr. sopra, nota 16.

21. Si veda soprattutto Paolo FERRETTI, *Estetica gregoriana*, *op. cit.*, pp. 174-189 ; e Bernard RIBAY, *Les graduels en IIA*, *EG*, XXII 1988, pp. 43-107.

22. Il *si* bemolle incontrato talvolta nella prima parte del responsorio probabilmente non è autentico.

23. N. POISSON, *Traité de Chant grégorien*, pp. 247-253.

24. J. TARDIF, *Méthode élémantaire et pratique de plain-chant*, Angers 1860, p. 84.

25. Joseph GAJARD, *Les récitations modales des 3[e] et 4[e] modes et les manuscrits bénéventains et aquitains*, *EG*, I 1954, p. 44.

26. Al momento dello studio del modo arcaico di MI e della sua fragilità quando entra in contatto con il modo arcaico di DO, cfr. p. 27.

27. Si noti tuttavia che la percentuale degli offertori di 5° modo è assai ridotta (8 su 107).

25. André MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*, vol. I, Société de Saint Jean l'Évangéliste Desclée & Cie, Rome–Tournai 1908, pp. 201, 209.

Terza parte

ESEMPI MUSICALI

INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI

Le cifre rinviano ai numeri tra parentesi nel corpo del testo

Introiti

Ad te levavi animam 279
Cibavit eos 105
Cognovi 152
Confessio 156
De ventre 93
Deus in loco 210
Deus in nomine tuo 174
Dominus dixit 110
Dominus fortitudo 130
Dominus illuminatio 101
Dum clamarem 163
Dum medium silentium 281
Dum sanctificatus 144
Ecce advenit 127
Ecce Deus 235
Ecce oculi 154
Ego autem 153
Exaudi nos 255
Exaudi Domine... adiutor 183
Exaudivit de templo 171
Exsurge Domine 117
Factus est Dominus 82
Gaudeamus 96
Hodie scietis 244
In medio 240
In voluntate tua 182
Inclina 92
Intret oratio 146
Invocabit me 288
Iudicant sancti 260
Lætare 220
Lætetur cor 126
Lux fulgebit 282
Me exspectaverunt 111
Mihi autem 109
Miserere... quoniam ad te 278
Misereris omnium 77
Misericordia Domini 39
Nos autem 175
Oculi 268
Omnes gentes 15
Omnia 160
Puer 6
Quasi modo 243
Reminiscere 184
Requiem 249
Respice Domine 258
Resurrexi 177
Salus populi 170
Si iniquitates 143
Spiritus Domini 274
Statuit 73
Suscepimus 80
Venite benedicti 261
Verba mea 232
Victricem 280
Viri Galilæi 257
Vocem iucunditatis 138

Graduali

Ad Dominum 217
Adiutor meus 102, 135
Adiuvabit 229
Anima nostra 54
Audi filia 263
Benedicite Dominum 148
Benedictus Dominus 266
Bonum est confidere 226
Bonum est confiteri 205
Christus factus est 208
Clamaverunt 256
Custodi me Domine 91
Dilexisti 18
Dirigatur 253
Ecce quam bonum 81
Eripe 141
Ex Sion 213
Exaltabo te 142
Exsurge Domine et intende 147
Exsurge Domine non 151

In Deo 212
Iuravit 155
Iustus ut palma 137
Lætatus sum 35
Omnes 206
Probasti 204
Prope est 214
Propter veritatem 19
Quis sicut Dominus 211
Respice 231
Suscepimus 228
Tibi Domine 140, 157
Timebunt gentes 230
Tollite hostias 215
Viderunt 216

Tratti o cantici

Cantemus 31
Deus Deus meus 107
Qui habitat 104, 116
Vinea 7

Alleluia

Confitemini... invocate 103
Constitues eos 38
Deus iudex 287
Dextera Dei 185
Dies sanctificatus 128
In exitu Israel 115
Laudate Dominum 118
Oportebat 189
Pascha nostrum 254
Veni Sancte 114
Verba mea 34

Offertori

Ad te, Domine, levavi 132
Benedicite 113
Benedixisti 176
Confirma hoc 198
Confortamini 172
De profundis 129
Desiderium 247
Deus tu convertens 145
Domine convertere 20
Eripe me 262
Exaltabo te 120
Exspectans 224
Filiæ regum 139
Gloriabuntur 12
Illumina 181
In die 89
Intende 209
Intonuit 173
Lætentur cæli 196
Oravi 194
Reges Tharsis 203
Sicut in holocausto 218
Sperent in te 161
Super flumina 88
Terra tremuit 197
Tollite portas 136
Tui sunt 180
Veritas 133
Vir erat 134
Viri Galilæi 17

Communio

Beatus servus 51
De fructu 245
Dicit Dominus : implete 242
Dicite pusillanimes 273
Dico vobis 233
Domine Dominus noster 106
Ego clamavi 289
Exsultavit 248

Factus est repente 250
Fidelis servus 269
Gustate et videte 150
Hoc corpus 284
Ierusalem surge 112
In splendoribus 5
Lætabimur 125
Lutum fecit 246
Manducaverunt 83
Memento 207
Narrabo 124
Pascha nostrum 16
Petite 84
Qui manducat 241
Qui meditabitur 149
Quinque prudentes 227
Servite Domino 225
Tanto tempore 190
Tu es Petrus 21
Venite post me 285

Antifone

Adhæsit 53
Alleluia 24
Alma Redemptoris 223
Angelus autem 30
Angelus ad pastores 26
Annuntiate 201
Anxiatus est 186
Ave Maria 188
Clamavi 40
Clamor meus 99
Cum venerit paraclitus 292
Dabo in Sion 60
De Sion 119
Dixit Iesus... afferte 277
Domine audivi 67
Domine magnus 64
Dominus tanquam 59
Dominus mea 86
Dum complerentur 162
Dum medium 27
Ecce apparebit 267
Ecce Dominus noster 158
Ecce veniet desideratus 90
Ego veritatem 265
Emitte agnum 202
Est secretum 179
Euge serve bone 29
Expugna 69
Fontes 94
Germinavit 85
Habitabit 45
Hic est discipulus ille 71
Hic est discipulus meus 72
Hodie cælesti sponso 286
Hodie sanctus Benedictus 108
Hodie Christus 76
Iam hiems 293
In cymbalis 37
In illa die 28
In mandatis 63
In paradisum 270
In spiritu humilitatis 131
Iubilate Deo 44
Lætamini 57
Laudate Dominum 70
Loquebantur 264
Magnum hæreditatis 32
Me etenim 123
Modicum 52
Ne in ira 10
Ne reminiscaris 46
Nigra sum 159
Nos qui vivimus 58
O sacrum convivium 222
O sapientia 25
Oblatus est 55
Omnes autem 48
Pater iuste 187
Petite 61
Placebo 164
Post dies octo 56
Pueri hebræorum 98
Quando natus es 166
Qui odit 165
Qui vult venire 97
Quid faciam 193

Scriptum est 275
Si offers 79
Sion 65
Spiritus Sanctus in te 283
Surgens Iesus 291
Suscepit Deus 66
Te gloriosus 252
Tecum principium 100
Tribus miraculis 87
Triduanas 178
Tu es Deus 9
Tu es Petrus 259
Tulit ergo 47
Turba multa 191
Vestri capilli 221
Vincenti dabo 219
Vos amici 95
Zachæe 276

Responsori

Animam meam 290
Caligaverunt 236
Ecce Agnus Dei 251
Ecce quomodo 169
Ecce vidimus 239
Emendemus 13
Eram quasi agnus 271
Ierusalem luge (surge) 237
Plange 238
Recessit pastor 272
Repleti sunt 122
Sancta et immaculata 33
Subvenite (alterato) 167
Subvenite (restaurato) 168

Responsori brevi

Constitues eos 11
Ego dixi 23
Ostende nobis 36
Quam magnificata 14

Inni

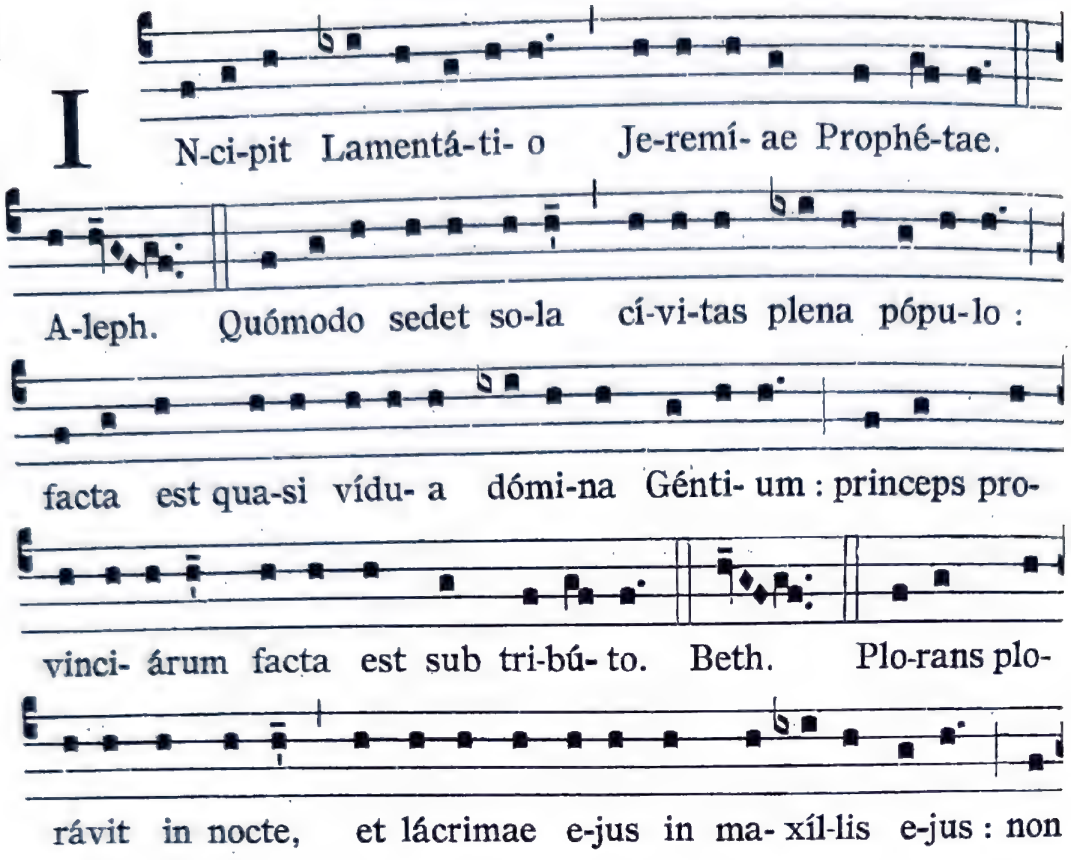
Aurea luce 78
Aurora lucis 41
Immense cæli 49
Urbs Ierusalem 195
Ut queant laxis 50
Veni creator 294

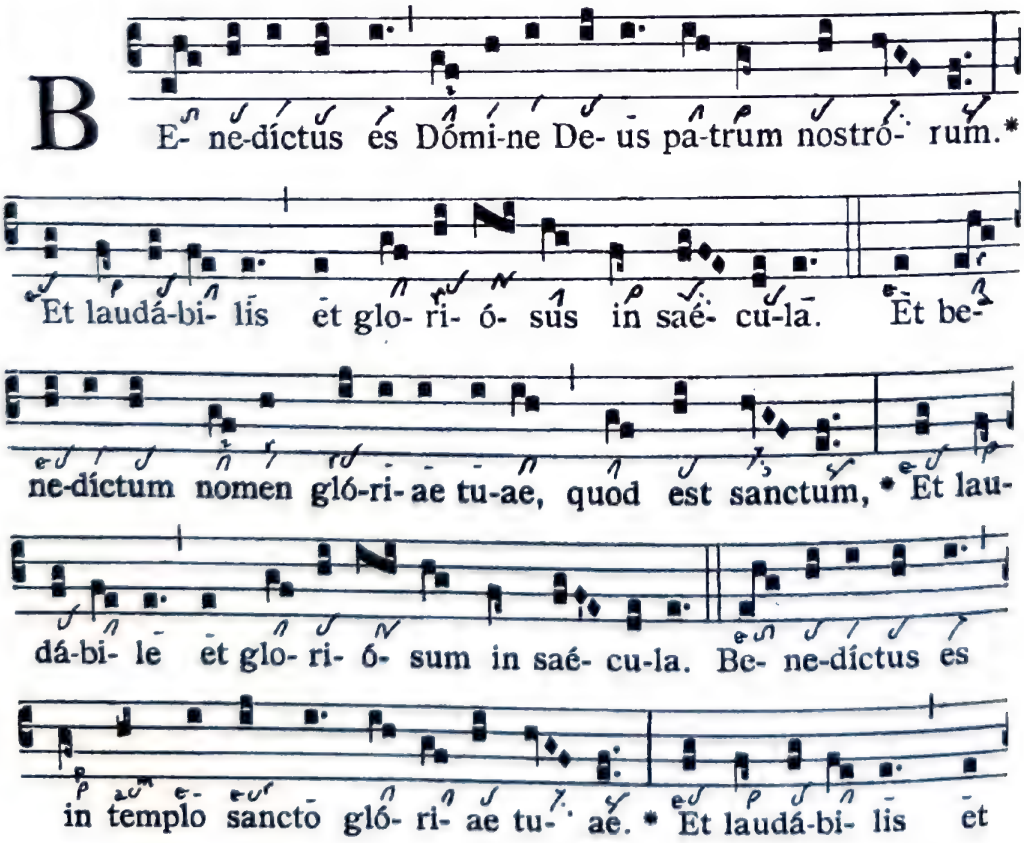
Kyriale

Kyrie IX 75
Kyrie X 74
Kyrie XV 42
Kyrie XVIII 43
Gloria I 199
Gloria XV 192
Gloria ambrosiano 8
Sanctus I 200
Sanctus IX 234

Varia

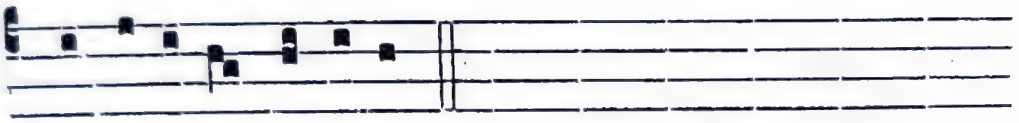
Cantillazione 1
Collegerunt 121
Deus in adiutorium festivo 62
Deus in adiutorium solenne 68
Salmodia in directum 2
Salmodia responsoriale 3
Salmo 33 (Toledo) 4
Versetto Dirigatur 22

[1]

I N-ci-pit Lamentá-ti- o Je-remí- ae Prophé-tae.
A-leph. Quómodo sedet so-la cí-vi-tas plena pópu-lo :
facta est qua-si vídu- a dómi-na Génti- um : princeps pro-
vinci- árum facta est sub tri-bú- to. Beth. Plo-rans plo-
rávit in nocte, et lácrimae e-jus in ma- xíl-lis e-jus : non

[2]

B E- ne-díctus es Dómi-ne De- us pa-trum nostró- rum.*
Et laudá-bi- lis et glo- ri- ó- sus in saé- cu-la. Et be-
ne-díctum nomen gló-ri- ae tu-ae, quod est sanctum, * Et lau-
dá-bi- le et glo- ri- ó- sum in saé- cu-la. Be- ne-díctus es
in templo sancto gló- ri- ae tu- ae. * Et laudá-bi- lis et

℣. 1 Quam di-lécta tabernácu- la tu- a, Dómine vir-

tú- tum. * Concupíscit et dé- fi-cit ánima **me-** a.



℟. In átri- a Dómi-ni.

2 Cor meum et caro **mea** * exsultavérunt in Deum **vivum**. ℟. In átria.

3 Etenim passer invénit sibi **domum**, * et turtur nidum sibi, ubi ponat pullos **suos**. ℟. In átria.

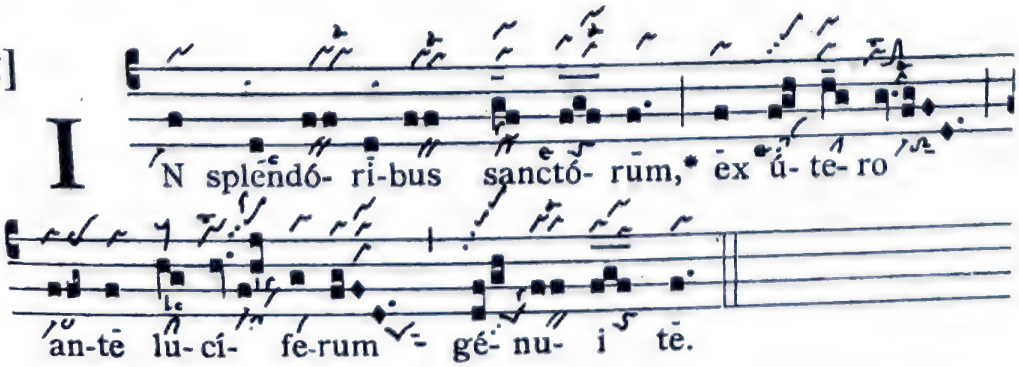
4 Altária tua, Dómine virtútum, * rex meus et Deus **meus**. ℟. In átria.

5 Beáti qui hábitant in domo **tua**, * in perpétuum laudábunt te. ℟. In átria.

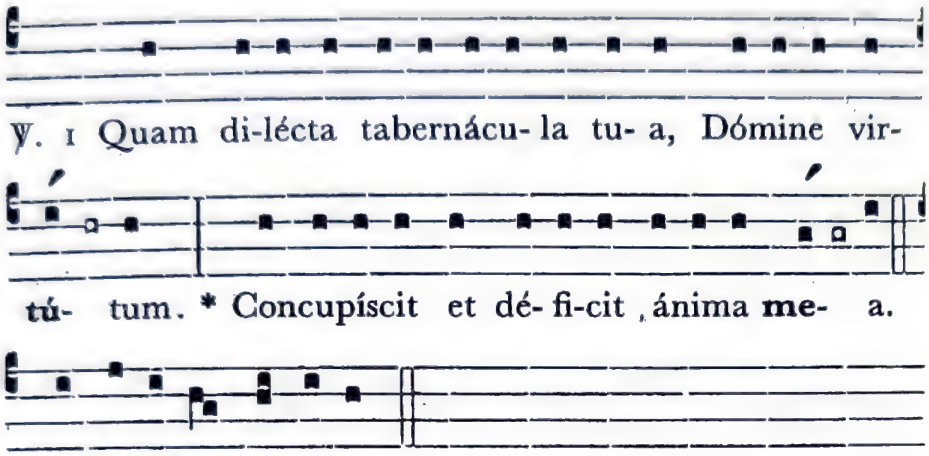
[4]

℣. 1 Gustá- te et vidé-te quó-ni- am su-á-vis est Dó-

minus. ℟. Alle-lú-ia, alle-lú-ia, alle- lú-ia.

[5]

IN splendó- ri-bus sanctó- rum,* ex ú- te- ro

an-te lu- cí- fe-rum gé- nu- i te.

[3] **Ps. 83**

℣. 1 Quam di-lécta tabernácu- la tu- a, Dómine vir-

tú- tum. * Concupíscit et dé- fi-cit ánima **me-** a.

℟. In átri- a Dómi-ni.

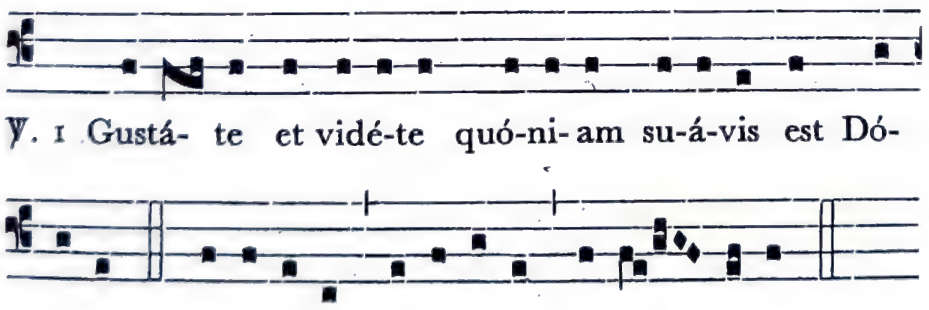
2 Cor meum et caro **mea** * exsultavérunt in Deum **vivum.** ℟. In átria.

3 Etenim passer invénit sibi **domum,** * et turtur nidum sibi, ubi ponat pullos **suos.** ℟. In átria.

4 Altária tua, Dómine virtútum, * rex meus et Deus **meus.** ℟. In átria.

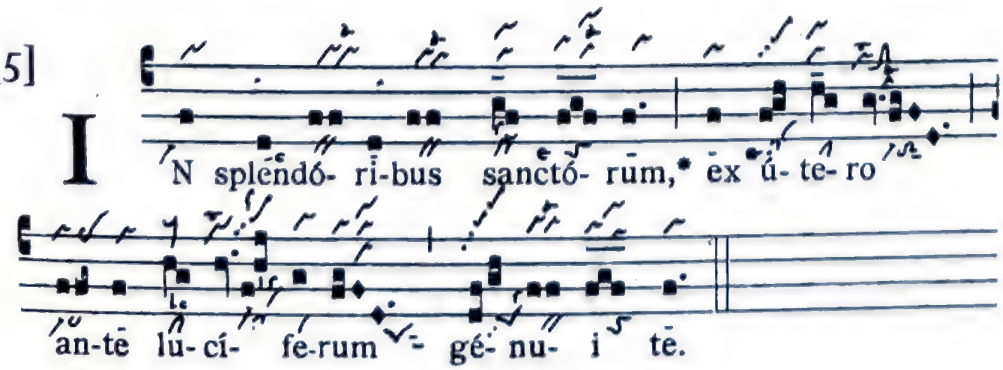
5 Beáti qui hábitant in domo **tua,** * in perpétuum laud**á**bunt te. ℟. In átria.

[4]

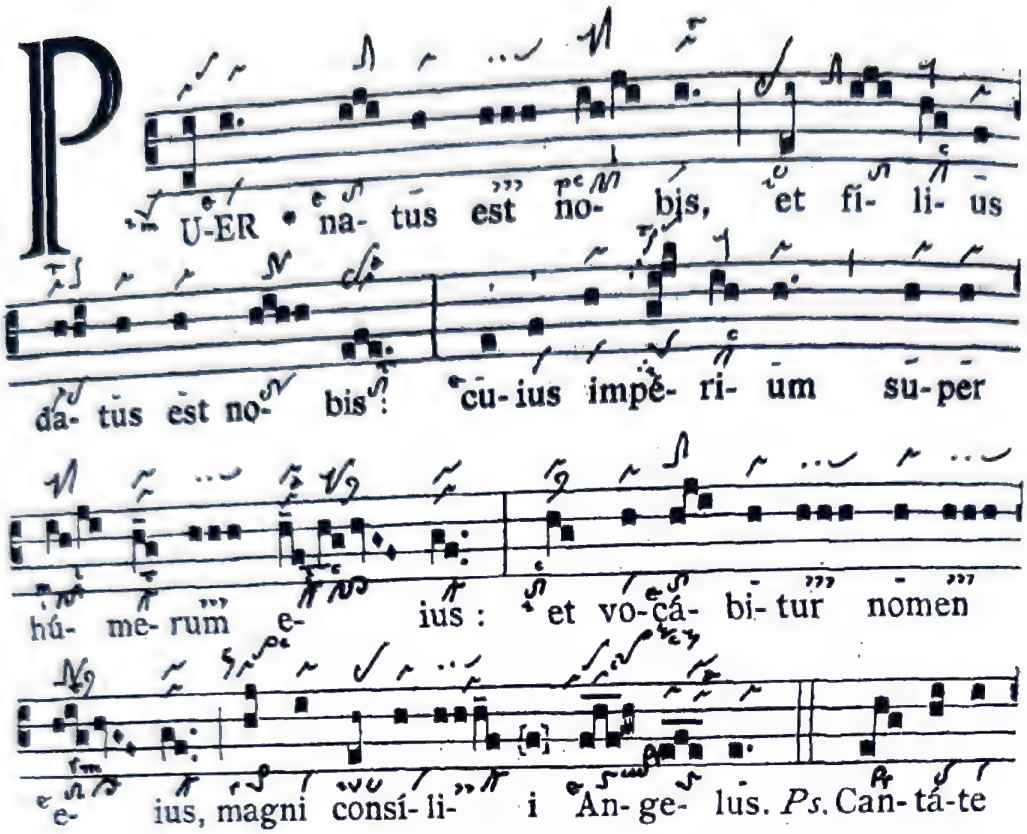


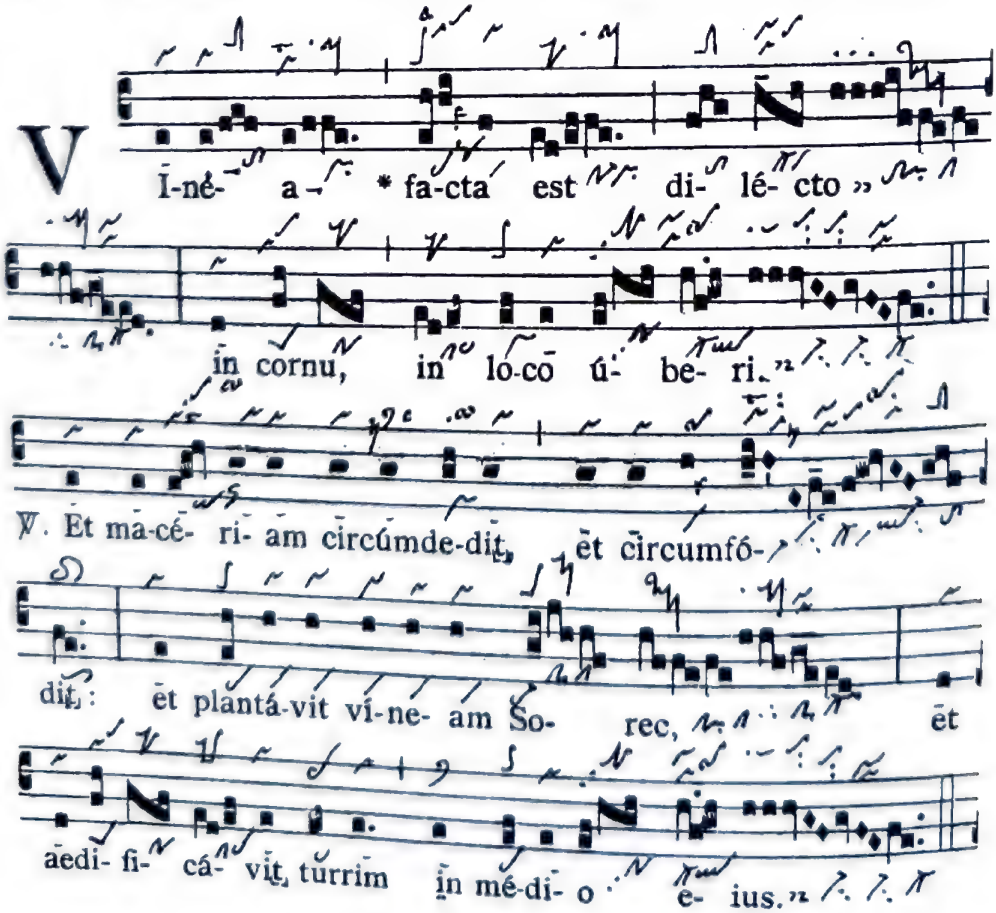
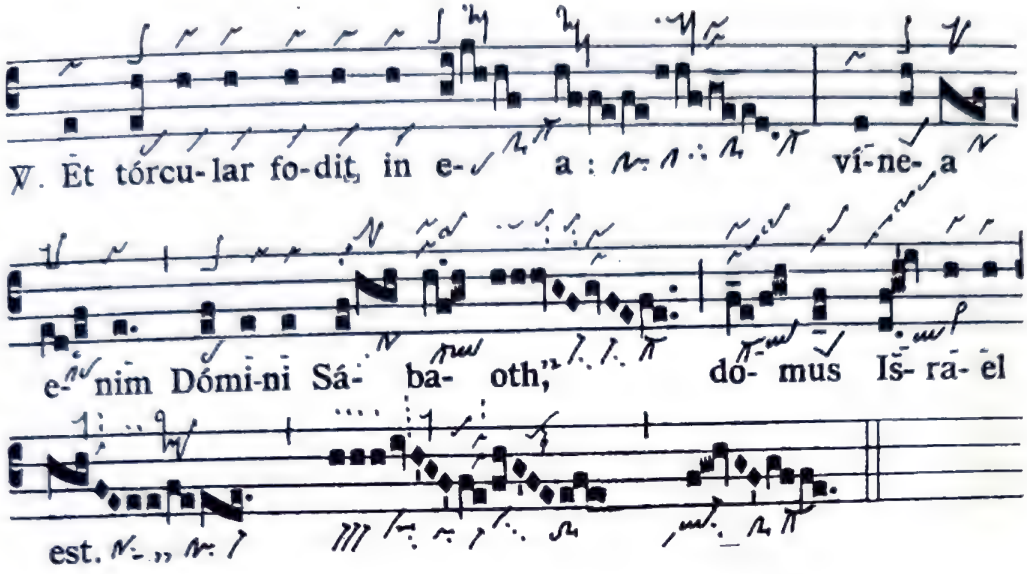
℣. 1 Gustá- te et vidé-te quó-ni- am su-á-vis est Dó-

minus. ℟. Alle-lú-ia, alle-lú-ia, alle- lú-ia.

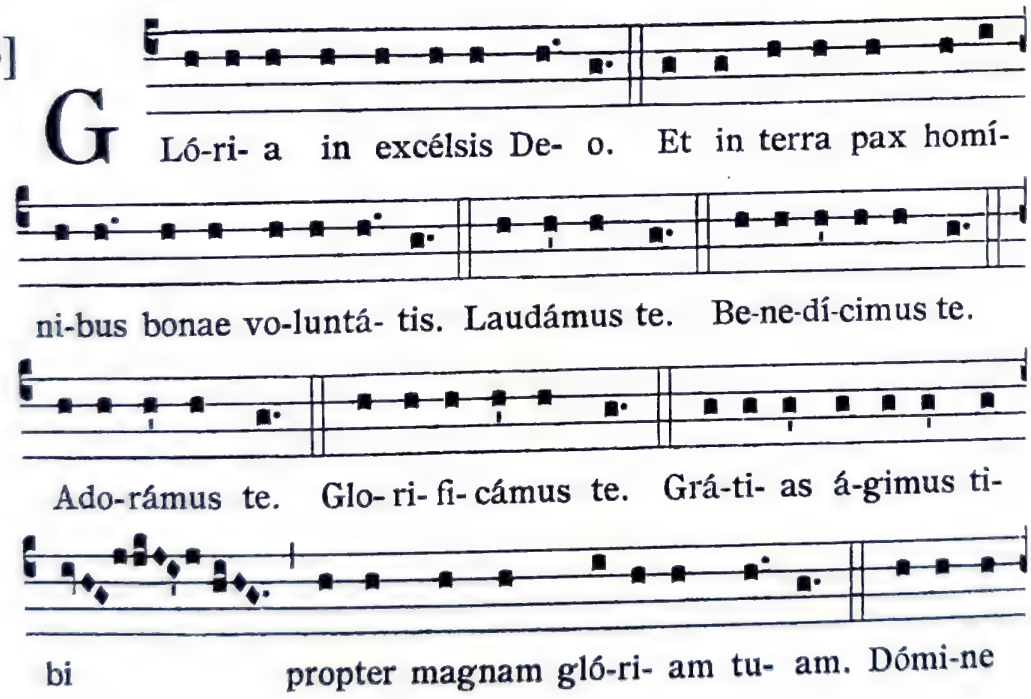
[5]

I N splendó- ri-bus sanctó- rum,* ex ú- te- ro

an-te lu- cí- fe-rum gé- nu- i te.

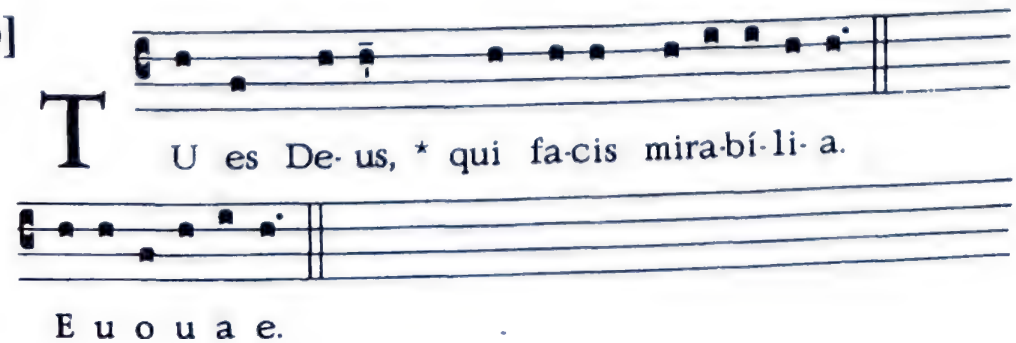
[6]

PUER * natus est nobis, et filius
data est nobis: cuius impérium super
húmerum eius: et vocábitur nomen
eius, magni consílii Angelus. Ps. Cantáte

[7]

Vínea * facta est dilécto »
in cornu, in lócō úbéri.
℣. Et macériam circúmdedit, et circumfó-
dit: et plantávit vínéam Sorec, et
aedificávit turrim in médio eius.

℣. Et tórcu-lar fo-dit in e- a : ví-ne- a
e- nim Dómi-ni Sá- ba- oth," dó- mus Is- rā- el
est.

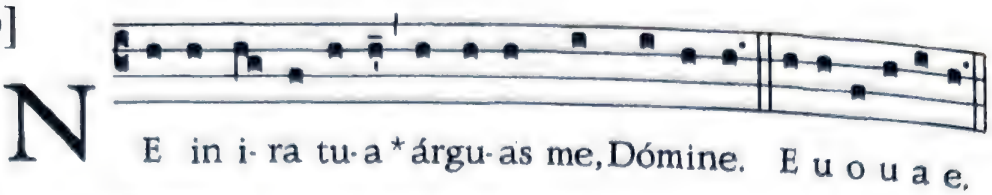
[8]

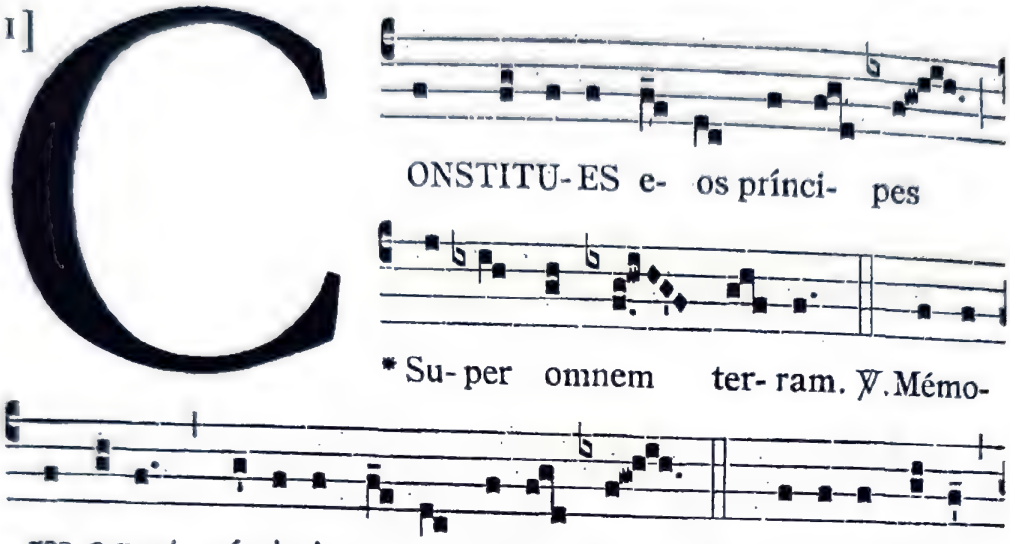

G
Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax homí-
ni-bus bonae vo-luntá- tis. Laudámus te. Be-ne-dí-cimus te.
Ado-rámus te. Glo- ri- fi- cámus te. Grá-ti- as á-gimus ti-
bi propter magnam gló-ri- am tu- am. Dómi-ne

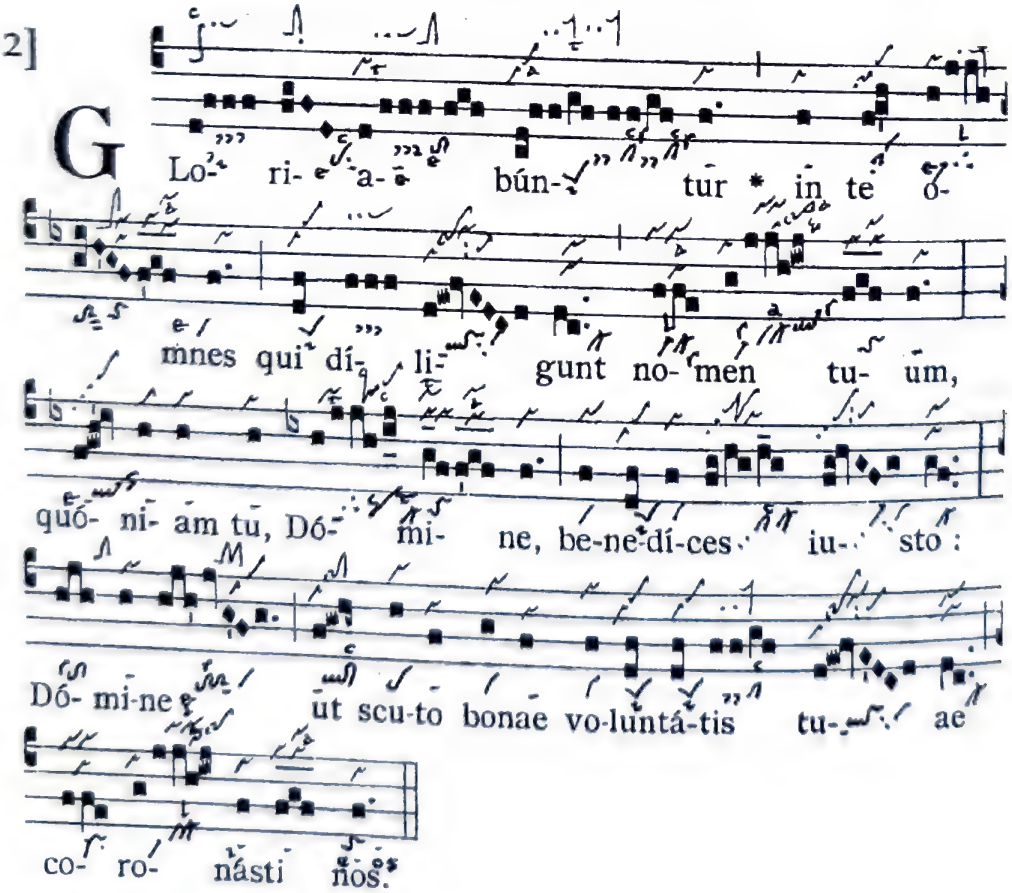
[9]

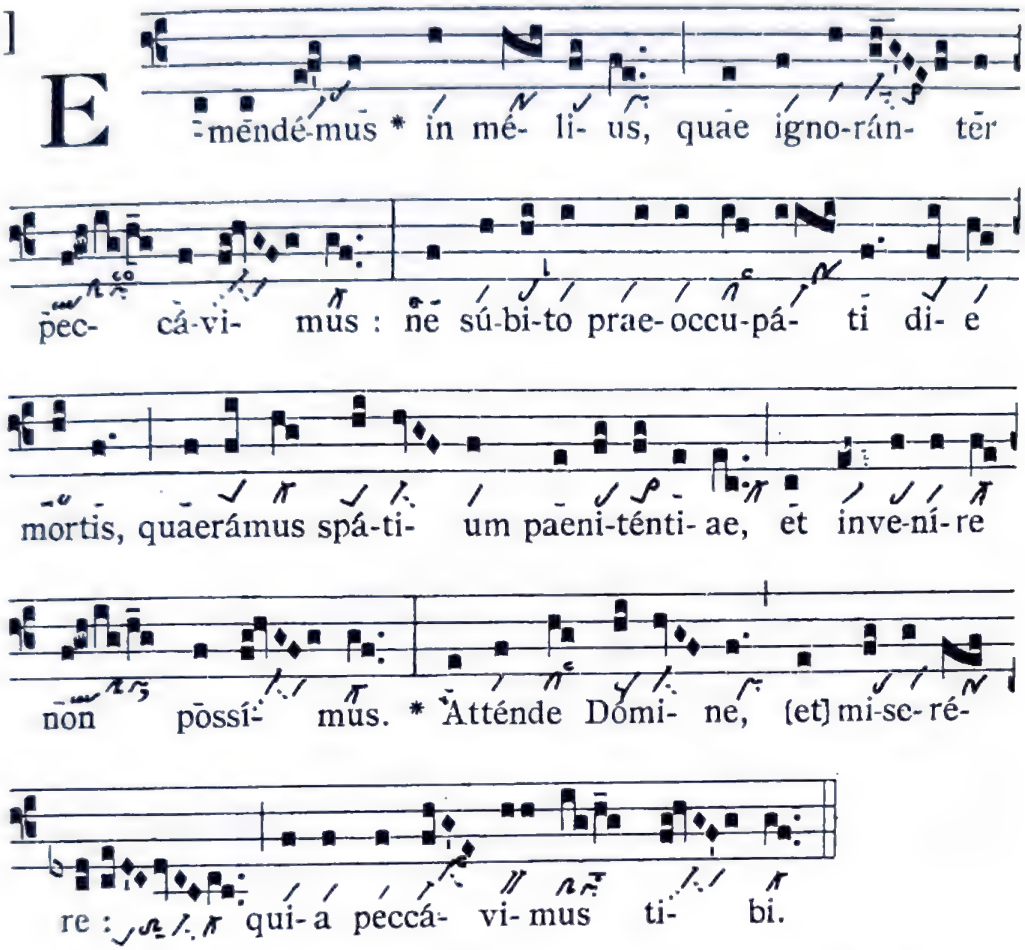

T
U es De- us, * qui fa-cis mira-bí-li- a.
E u o u a e.

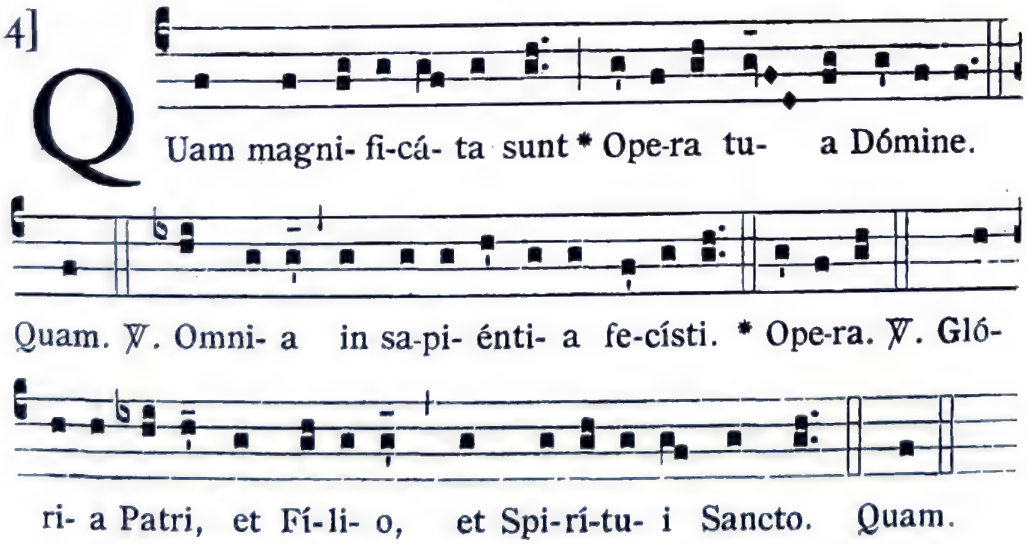
[10]

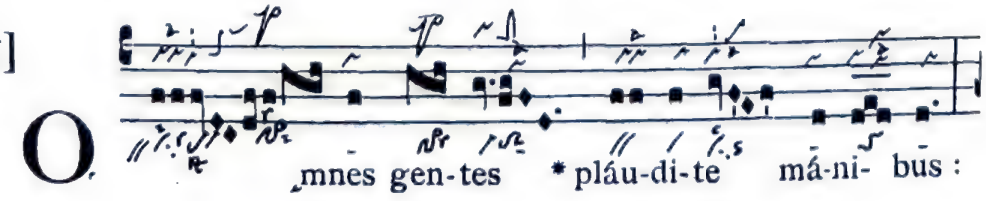
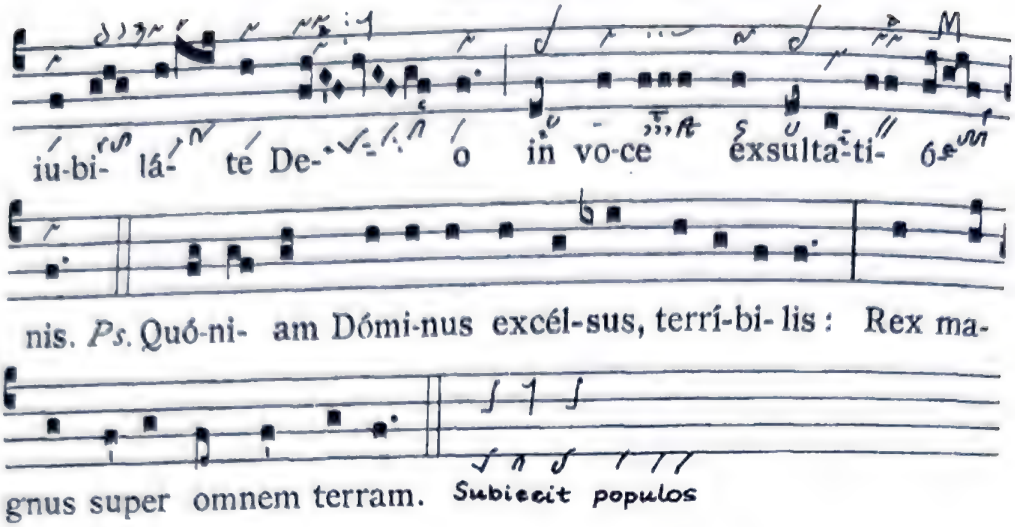

NE in i- ra tu- a * árgu- as me, Dómine. E u o u a e.

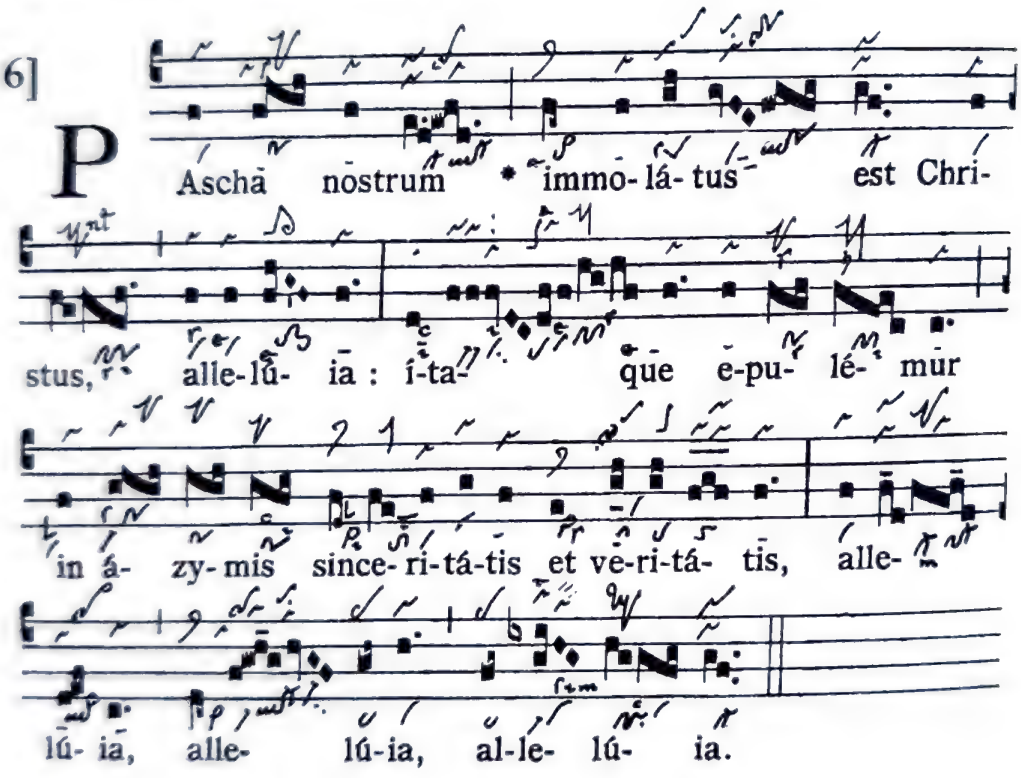
[11]

CONSTITU- ES e- os príncí- pes
* Su- per omnem ter- ram. ℣. Mémo-
res e-runt nómi-nis tu- i Dómi- ne. ℣. Gló-ri- a Patri,

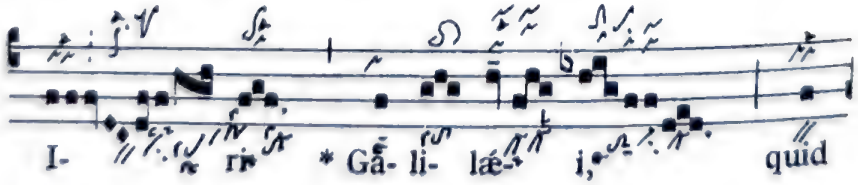
[12]

GLo- ri- e- a- bún- tur * in te ó-
mnes qui dí- li- gunt no- men tu- um,
quó- ni- am tu, Dó- mi- ne, be-ne-dí-ces iu- sto :
Dó- mi-ne ut scu-to bonae vo-luntá-tis tu- ae
co- ro- násti nos.

[13]

Emēndémus * in mé- li- us, quae igno-rán- tēr
pec- cá-vi- mus : nē sú-bi-to prae-occu-pá- ti di- e
mortis, quaerámus spá-ti- um paeni-ténti- ae, et inve-ní-re
nōn pōssí- mus. * Atténde Dómi- ne, {et} mi-se-ré-
re : qui-a peccá- vi-mus ti- bi.

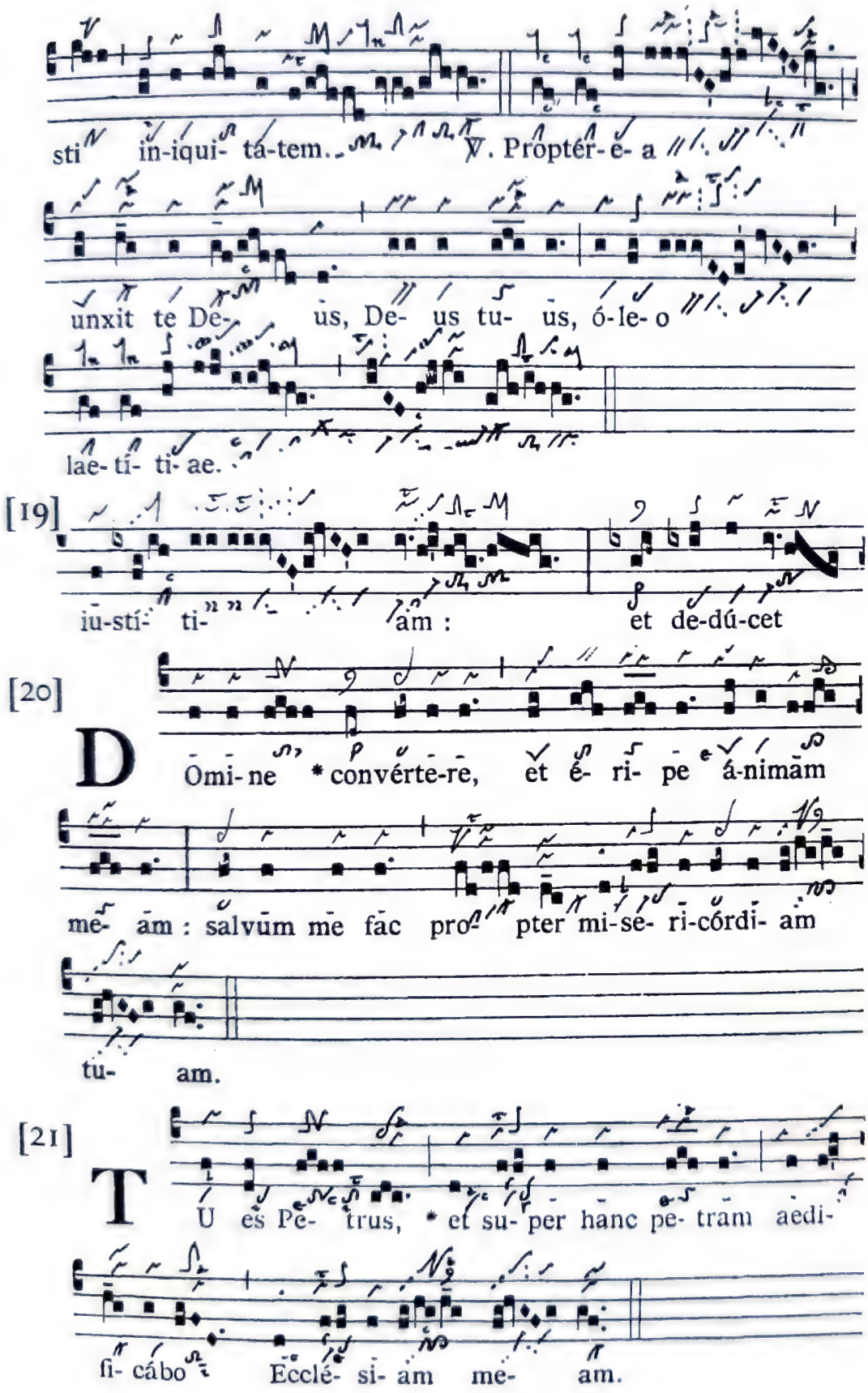
[14]

Quam magni- fi-cá- ta sunt * Ope-ra tu- a Dómine.
Quam. ℣. Omni- a in sa-pi- énti- a fe-císti. * Ope-ra. ℣. Gló-
ri- a Patri, et Fí-li- o, et Spi-rí-tu- i Sancto. Quam.

[15]

Omnes gen-tes * pláu-di-te mā-ni- bus :

iu-bi- lá- te De- o in vo-ce exsulta-ti- o
nis. *Ps.* Quó-ni- am Dómi-nus excél-sus, terrí-bi-lis : Rex ma-
gnus super omnem terram. Subiecit populos

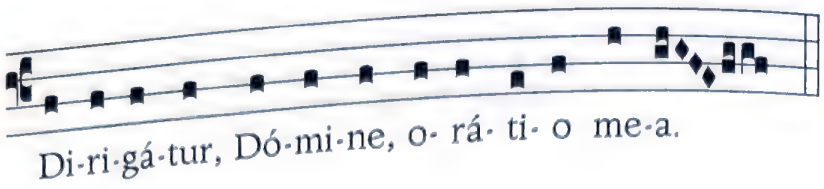
[16]

P
Aschā nōstrum * immo-lá-tus est Chri-
stus, alle-lū- ia : í-ta- que ē-pu- lé- mur
in á- zy-mis since-ri-tá-tis et ve-ri-tá- tis, alle-
lú- ia, alle- lú-ia, al-le- lú- ia.

[17]

V
I- rī * Gā- li- læ- i, quid

[18]

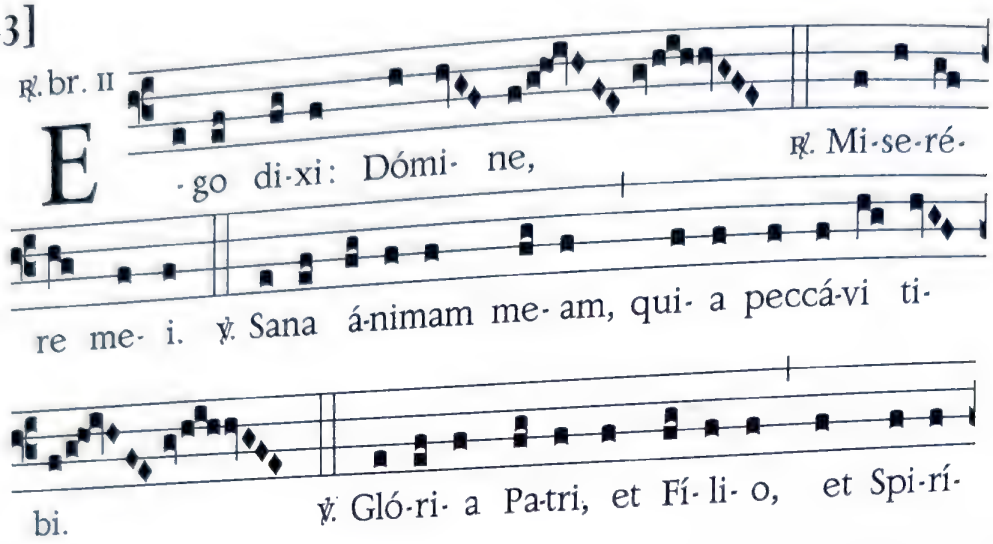
D
I-le- xísti * iustí- ti- ām, èt ō-dí-

sti in-iqui- tá-tem. V. Propter- e- a
unxit te De- us, De- us tu- us, ó-le- o
lae- ti- ti- ae.
[19]
iu-stí- ti- am : et de-dú-cet
[20]
D Omi- ne * convérte-re, et é- ri- pe á-nimam
me- am : salvum me fac pro- pter mi-se- ri-córdi- am
tu- am.
[21]
T U es Pe- trus, * et su- per hanc pe- tram aedi-
fi- cábo Eccle- si- am me- am.

[22]

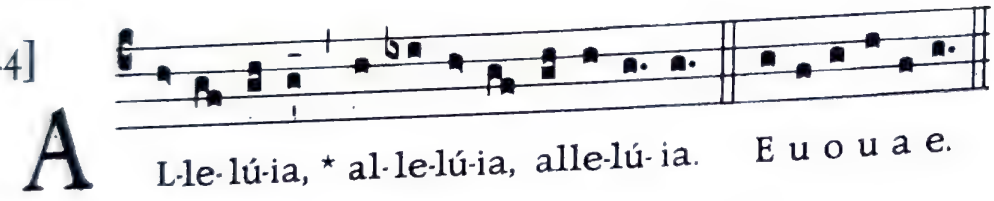


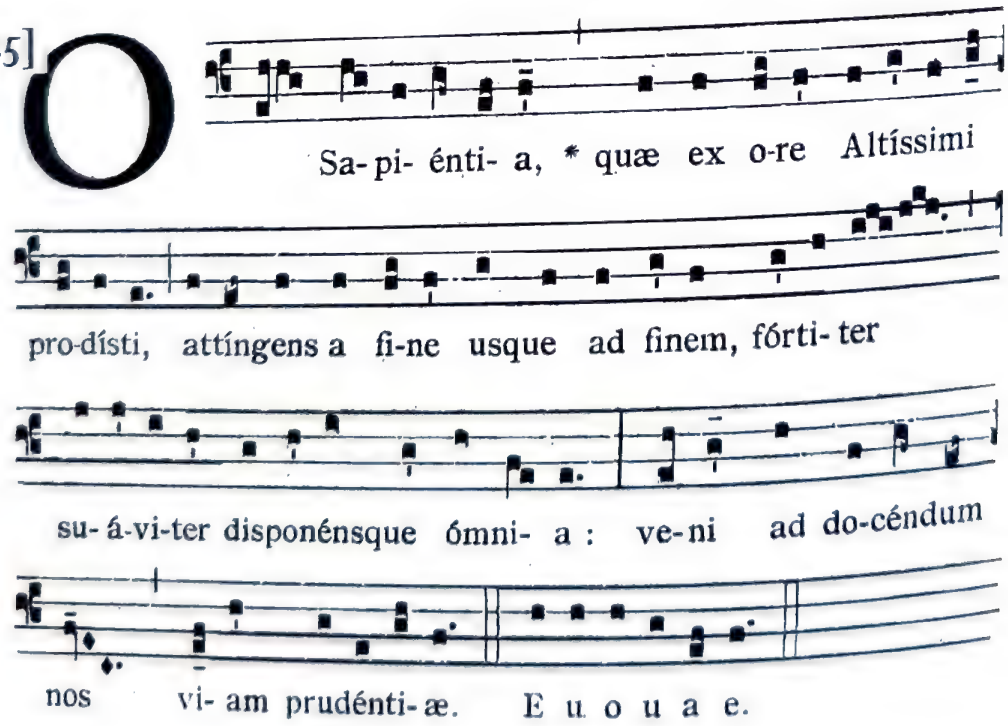
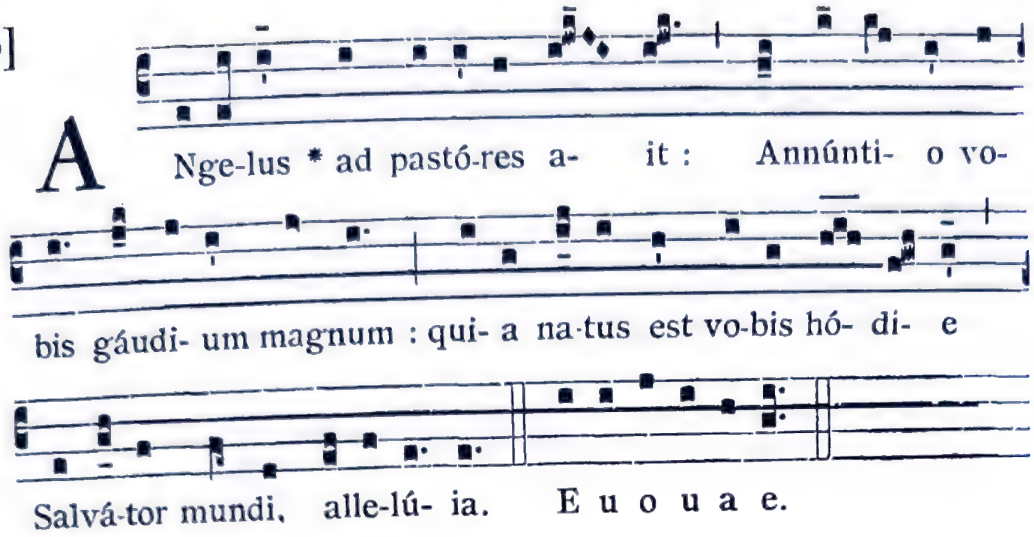
[23]

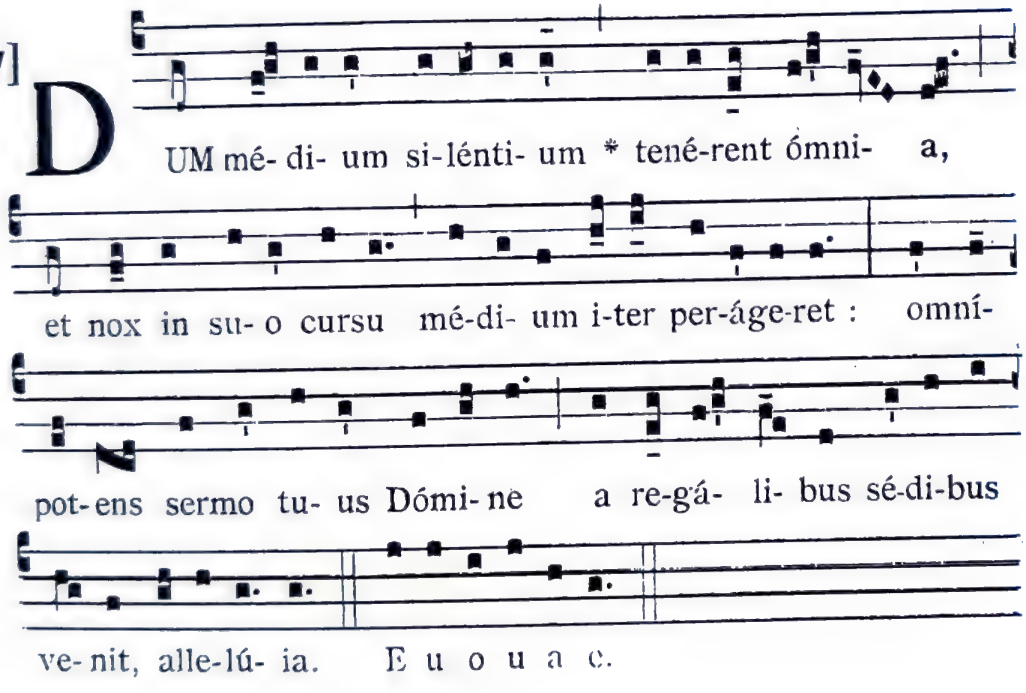
℟. br. II

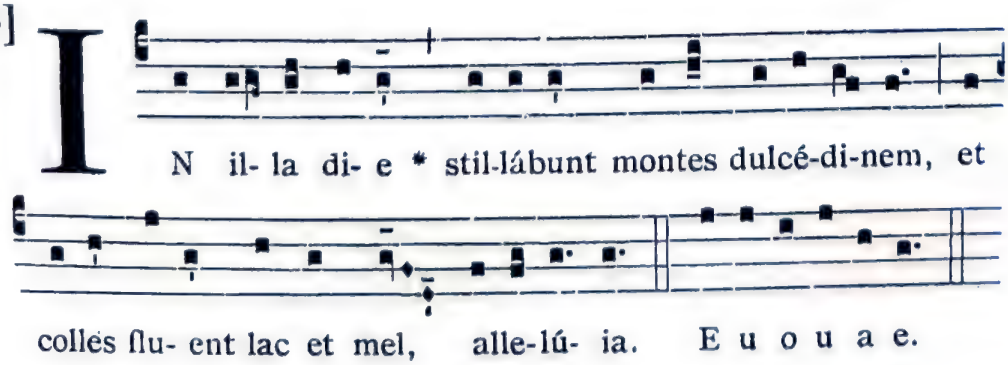


[24]



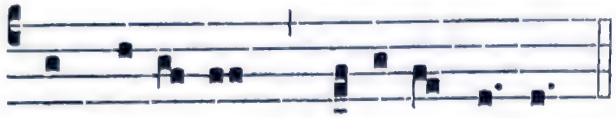
[25]

[26]

ANge-lus * ad pastó-res a- it : Annúnti- o vo-
bis gáudi- um magnum : qui- a na-tus est vo-bis hó- di- e
Salvá-tor mundi, alle-lú- ia. E u o u a e.

[27]

DUM mé- di- um si-lénti- um * tené-rent ómni- a,
et nox in su- o cursu mé-di- um i-ter per-áge-ret : omní-
pot-ens sermo tu- us Dómi- ne a re-gá- li- bus sé-di-bus
ve- nit, alle-lú- ia. E u o u a e.

[28]

IN il- la di- e * stil-lábunt montes dulcé-di-nem, et
colles flu- ent lac et mel, alle-lú- ia. E u o u a e.

[29]

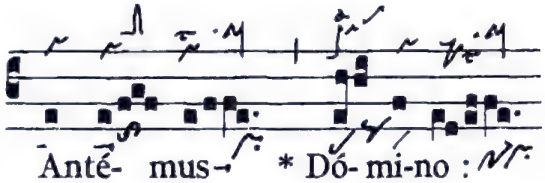
EUge serve bone, * in mó-di-co fi-dé- lis, intra



in gáudi- um † Dómi-ni tu- i.

[30]

ANGELUS autem Dó-mi-ni * de-

[31]

Antē- mus * Dó- mi-no :

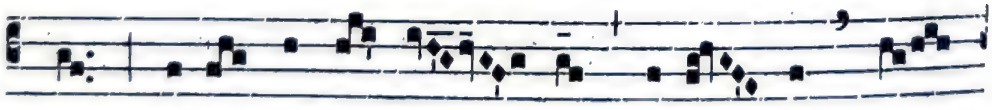
[32]

A- gnum * hæredi-tá-tis mysté- ri- um :

templum De- i factus est ú-te- rus nésci- ens vi- rum : non

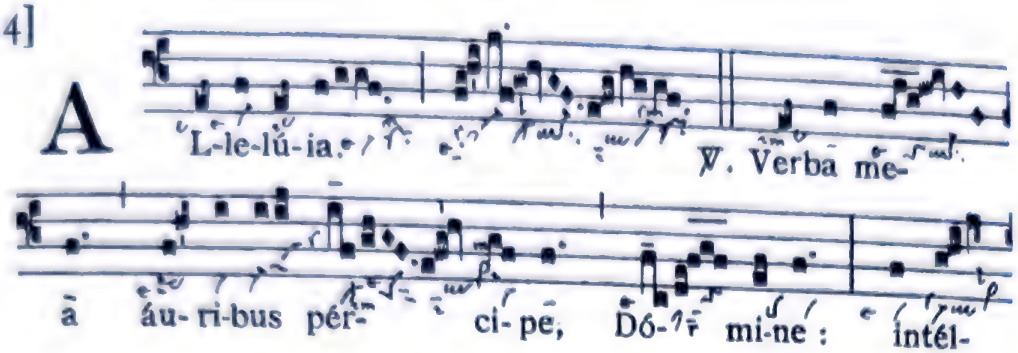
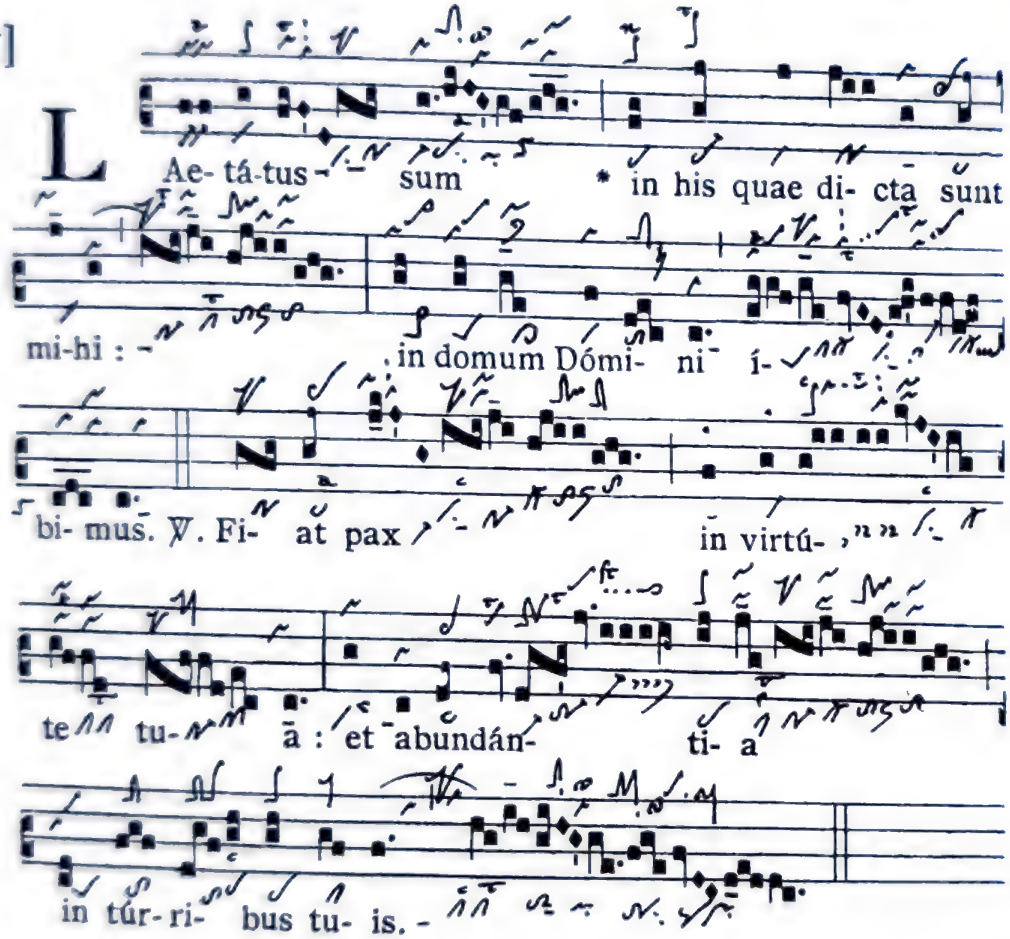
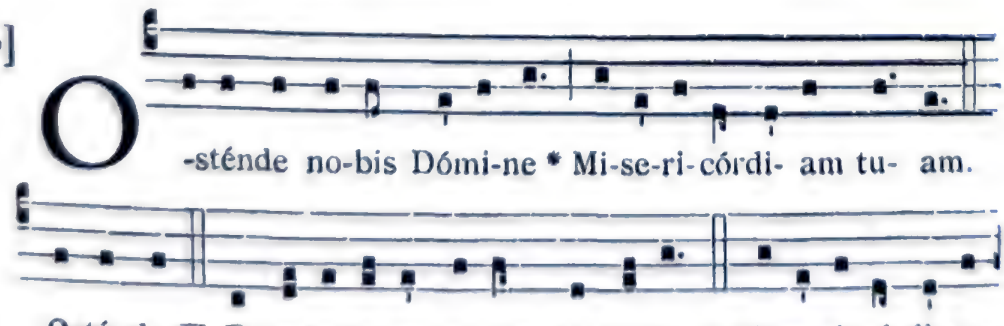
[33]

SAncta * et immacu-lá- ta vir- gí-ni-



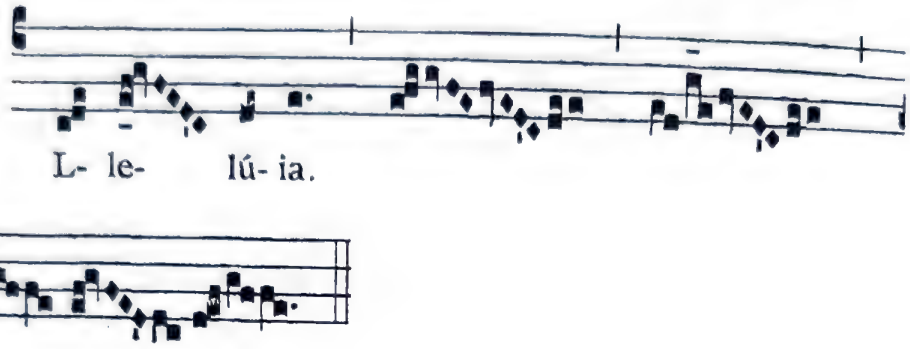
tas, qui-bus te láu- di- bus éffe- ram, né-

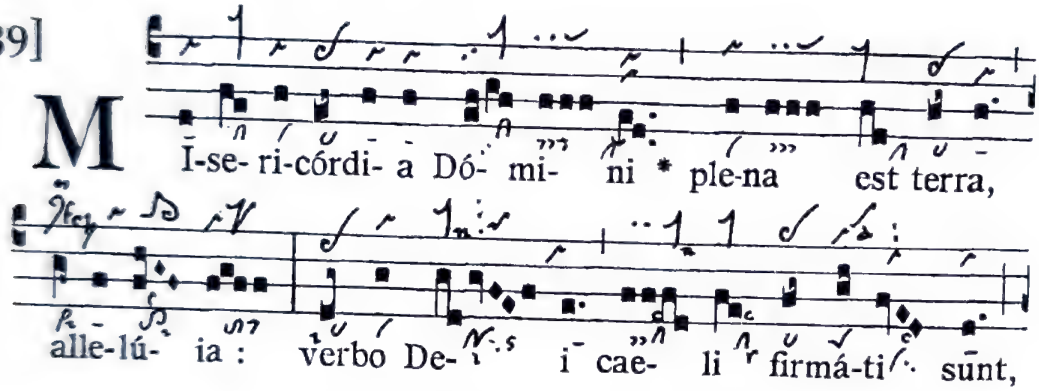
sci- o : * Qui- a quem cæ- li cá-pe-re non pó- te-

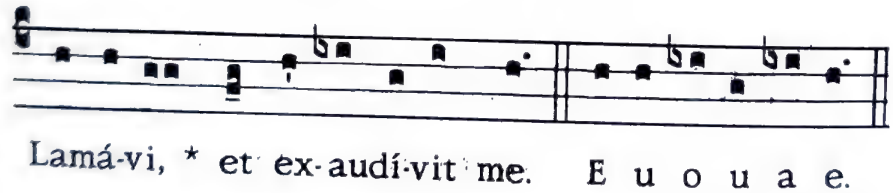
[34]

[35]

[36]

Osténde. ℣. Et sa-lu-tá-re tu- um da no-bis. * Mi-se-ri-córdi- am

[37]

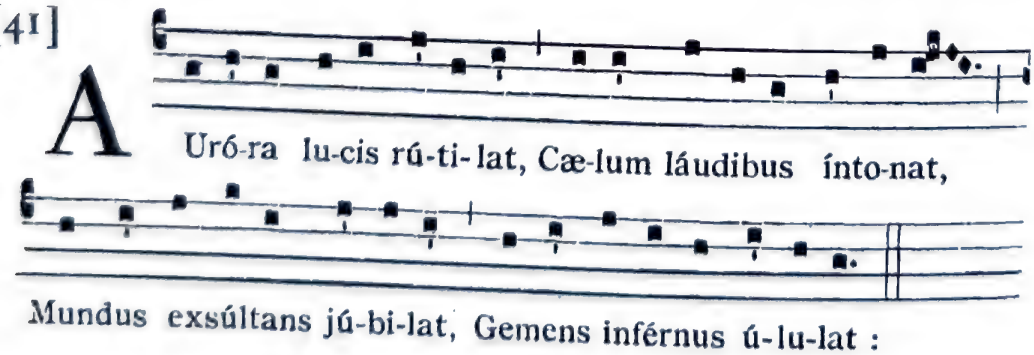
[38]

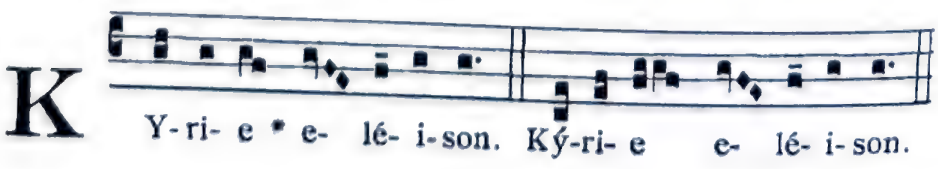


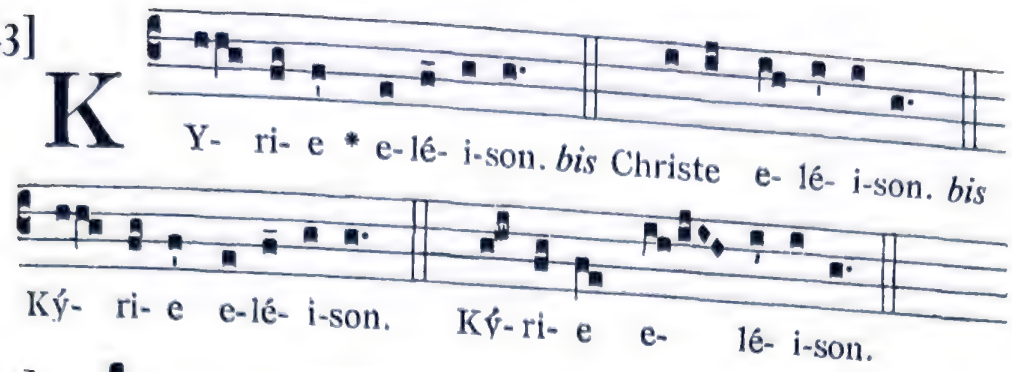
[39]

[40]

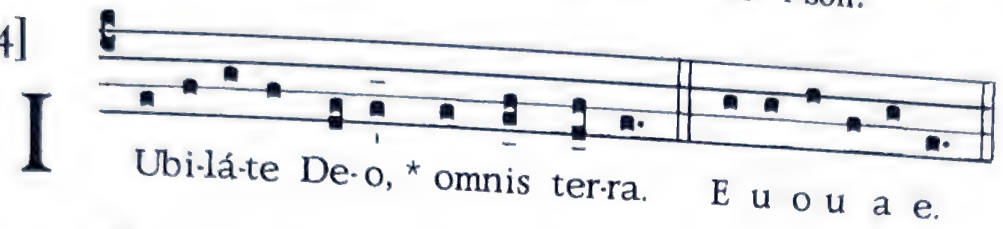


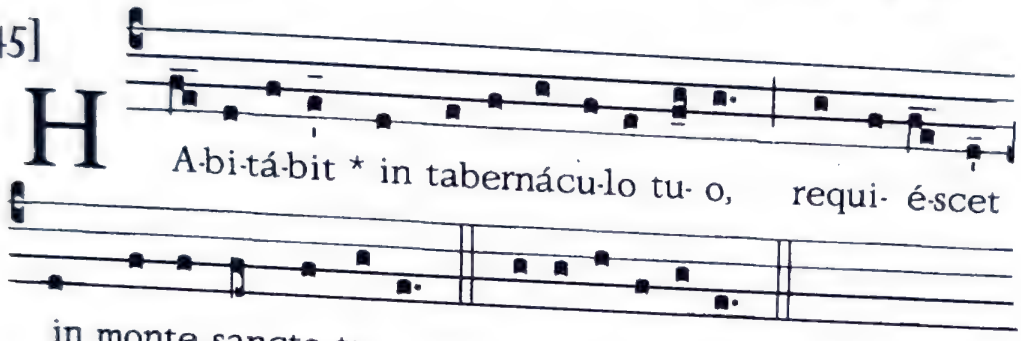
[41]



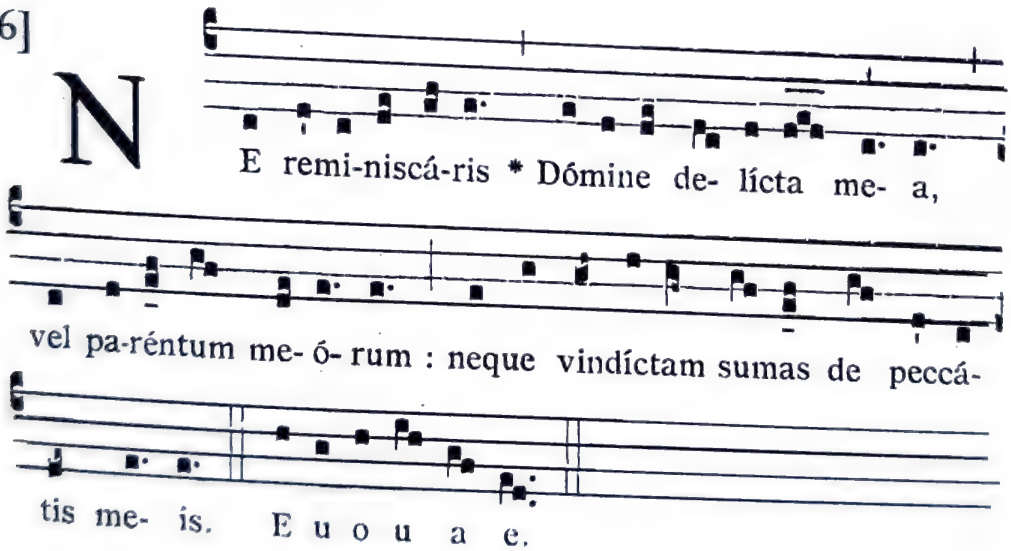
[42]

[43]


K
Y- ri- e * e-lé- i-son. bis Christe e- lé- i-son. bis
Ký- ri- e e-lé- i-son. Ký- ri- e e- lé- i-son.

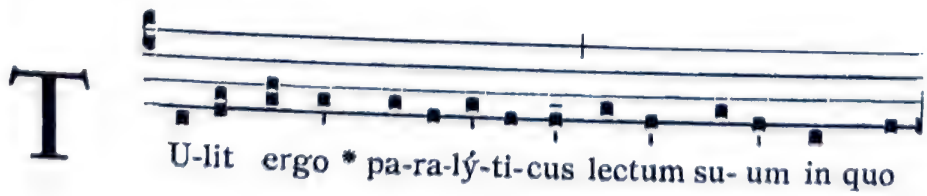
[44]

I
Ubi-lá-te De-o, * omnis ter-ra. E u o u a e.

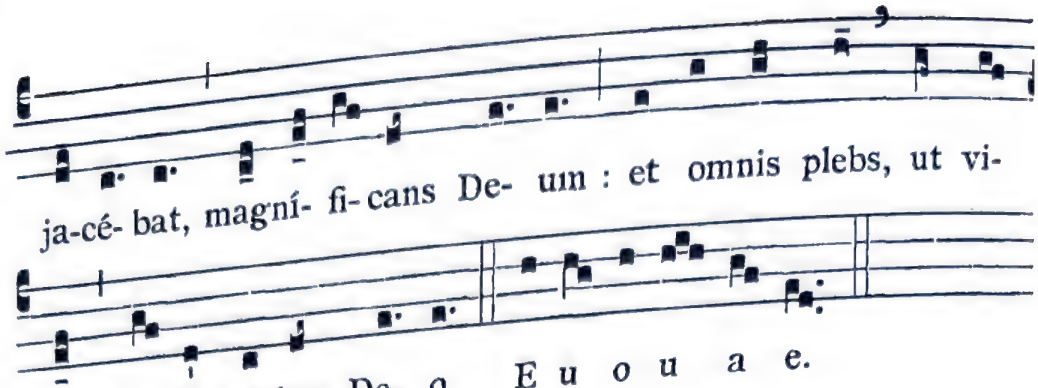
[45]

H
A-bi-tá-bit * in tabernácu-lo tu- o, requi- é-scet
in monte sancto tu- o. E u o u a e.

[46]


N
E remi-niscá-ris * Dómine de- lícta me- a,
vel pa-réntum me- ó- rum : neque vindíctam sumas de peccá-
tis me- is. E u o u a e.

[47]

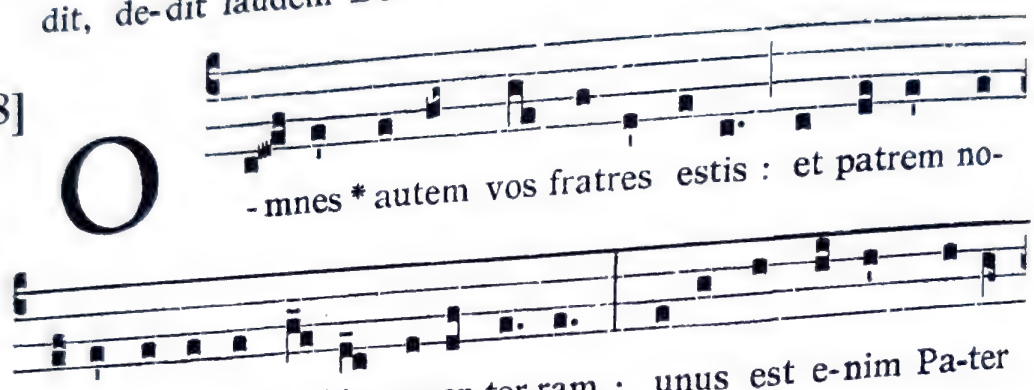

T
U-lit ergo * pa-ra-lý-ti-cus lectum su- um in quo



ja-cé- bat, magní- fi-cans De- um : et omnis plebs, ut vi-

dit, de-dit laudem De- o. E u o u a e.

[48]



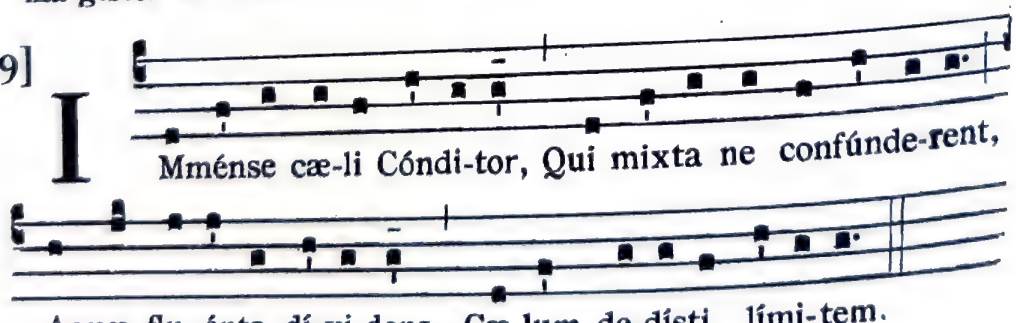
O -mnes * autem vos fratres estis : et patrem no-

lí-te vo-cá-re vo- bis super ter-ram : unus est e-nim Pa-ter

vester, qui in cæ- lis est : nec vo-cémi-ni ma-gístri, qui- a

ma-gíster ve- ster u- nus est Chri-stus. E u o u a e.

[49]

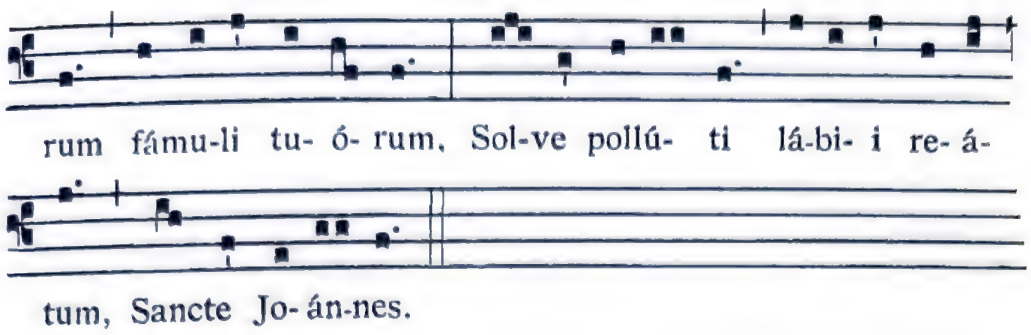


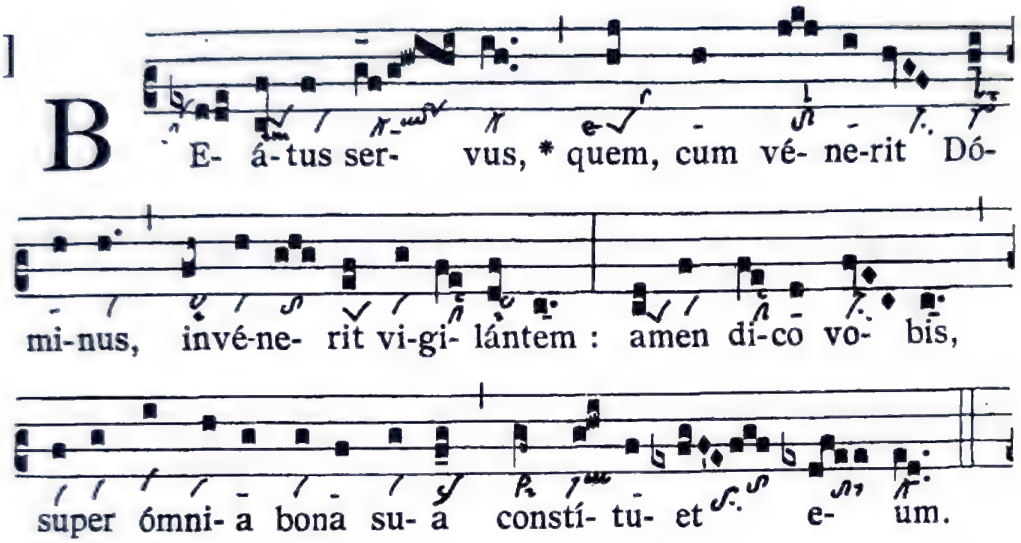
I Mménse cæ-li Cóndi-tor, Qui mixta ne confúnde-rent,

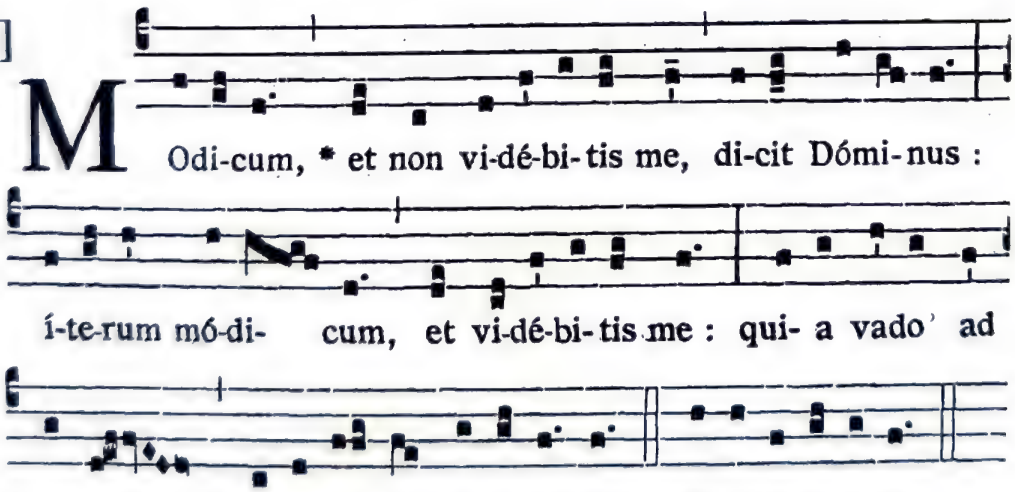
Aquæ flu- énta dí-vi-dens, Cæ-lum de-dísti límí-tem.

[50]

U T que- ant laxis re-soná-re fi-bris Mi- ra gestó-

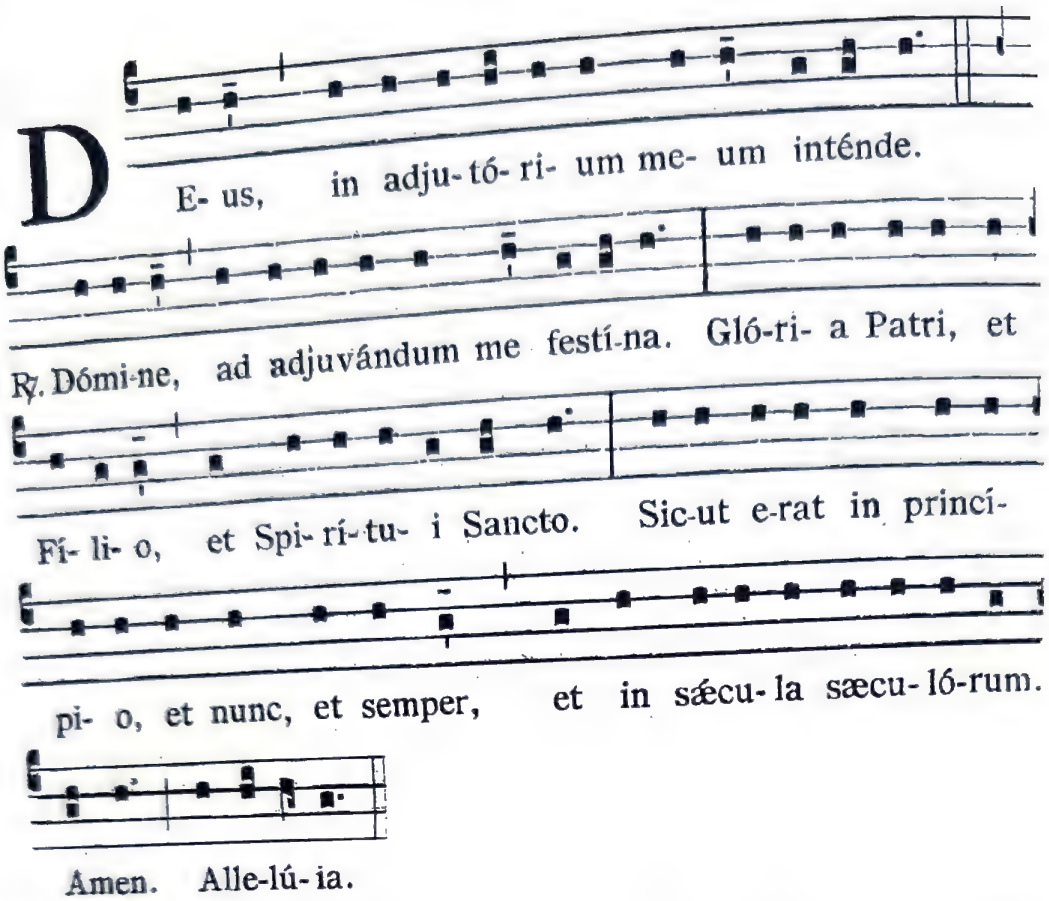

rum fámu-li tu- ó- rum. Sol-ve pollú- ti lá-bi- i re- á-
tum, Sancte Jo- án-nes.

[51]

B E- á-tus ser- vus, * quem, cum vé- ne-rit Dó-
mi-nus, invé-ne- rit vi-gi- lántem : amen di-co vo- bis,
super ómni- a bona su- a constí- tu- et e- um.

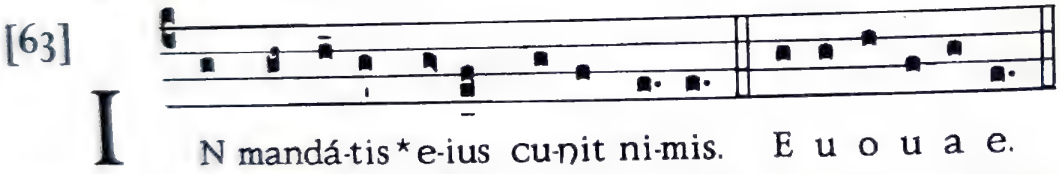
[52]

M Odi-cum, * et non vi-dé-bi-tis me, di-cit Dómi-nus :
í-te-rum mó-di- cum, et vi-dé-bi-tis me : qui- a vado ad
Patrem, alle-lú- ia, alle-lú- ia. E u o u a e.

[53]

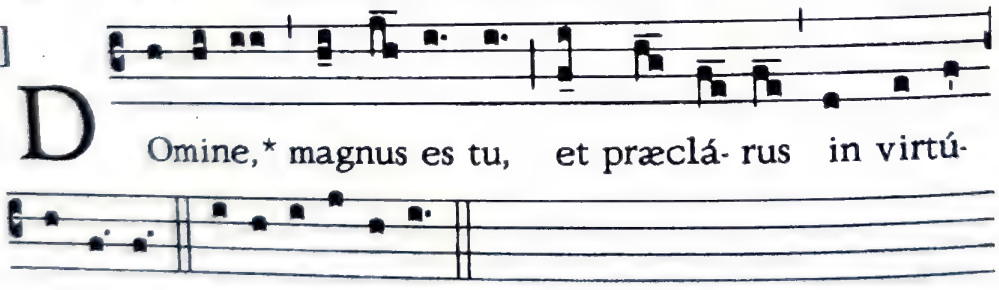
A Dhæ-sit * á-nima me- a post te, qui- a ca- ro me- a

[62]

D E- us, in adju- tó- ri- um me- um inténde.
℟. Dómi-ne, ad adjuvándum me festí-na. Gló-ri- a Patri, et
Fí- li- o, et Spi- rí- tu- i Sancto. Sic-ut e-rat in princí-
pi- o, et nunc, et semper, et in sæcu- la sæcu- ló-rum.
Amen. Alle-lú- ia.

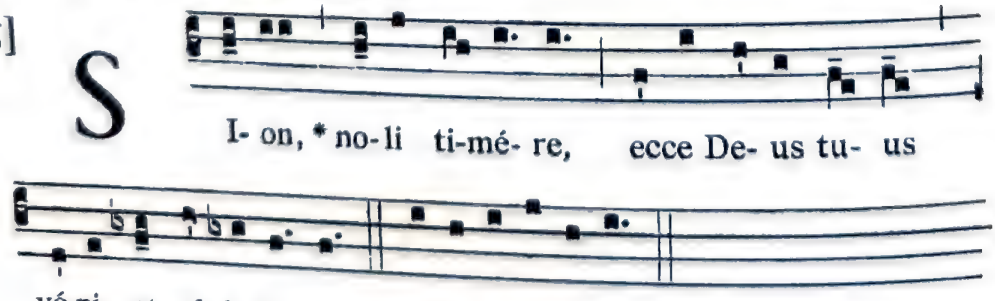
[63]


I N mandá-tis * e-ius cu-pit ni-mis. E u o u a e.

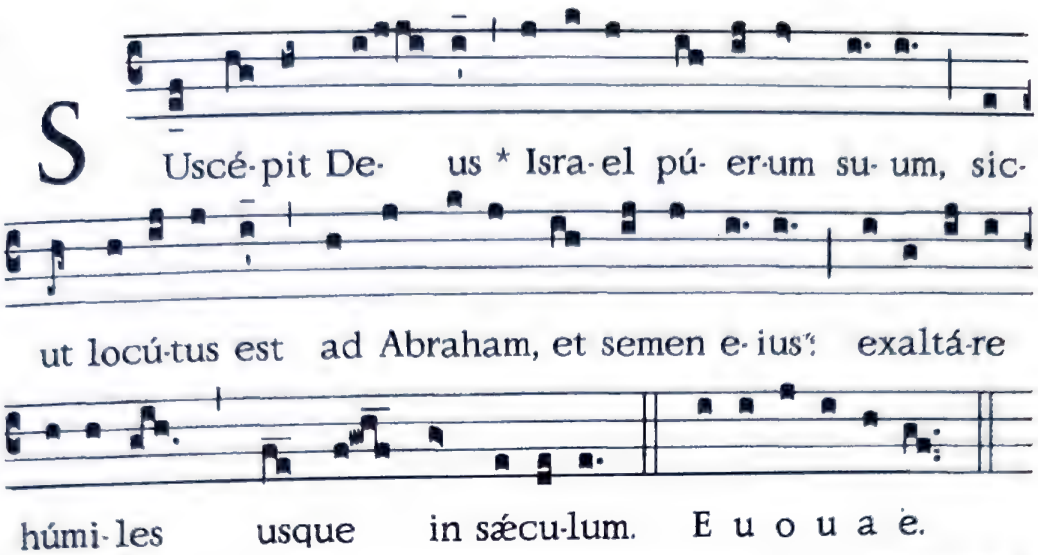
[64]

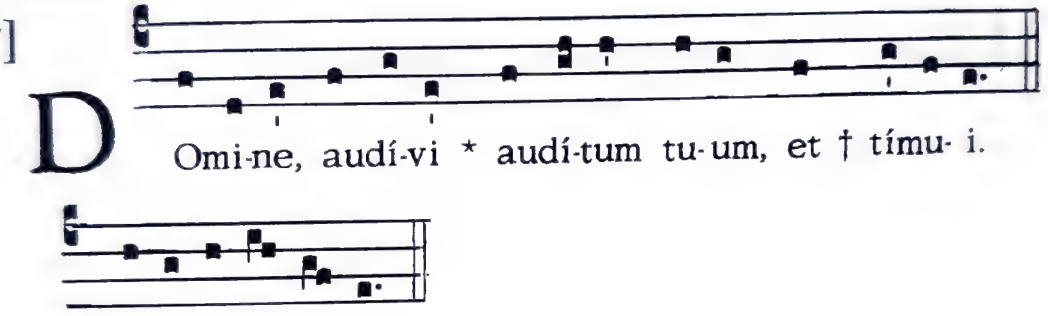

D Omine, * magnus es tu, et præclá- rus in virtú-
te tu- a. E u o u a e.

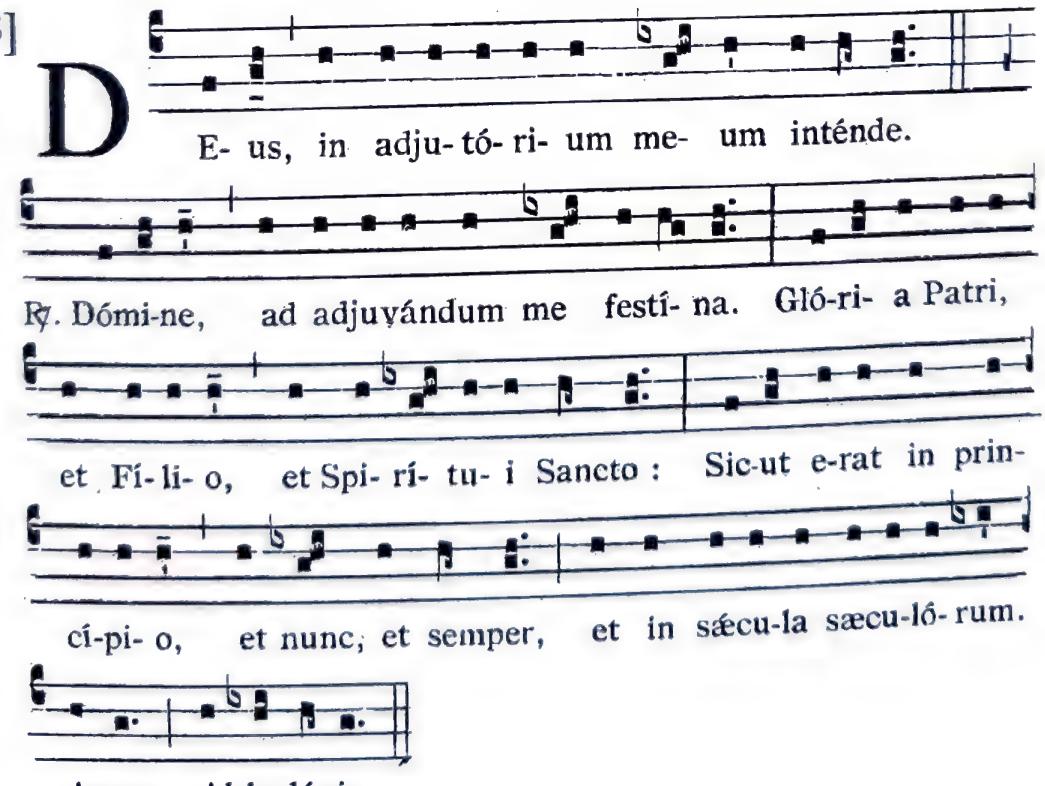
[65]

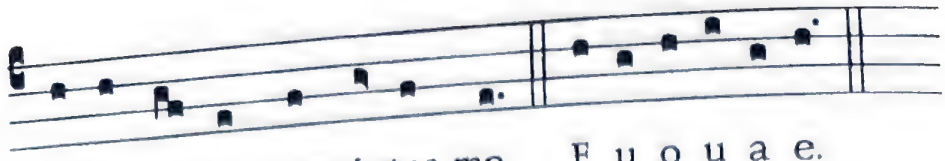

S I- on, * no-li ti-mé- re, ecce De- us tu- us
vé-ni- et. al- le-lú- ia. E u o u a e.

[66]


S
Uscé-pit De- us * Isra-el pú- er-um su- um, sic-
ut locú-tus est ad Abraham, et semen e-ius: exaltá-re
húmi-les usque in sæcu-lum. E u o u a e.

[67]

D
Omi-ne, audí-vi * audí-tum tu-um, et † tímu- i.
E u o u a e.

[68]

D
E- us, in adju-tó-ri- um me- um inténde.
℣. Dómi-ne, ad adjuvándum me festí- na. Gló-ri- a Patri,
et Fí-li- o, et Spi- rí- tu- i Sancto : Sic-ut e-rat in prin-
cí-pi- o, et nunc, et semper, et in sæcu-la sæcu-ló- rum.
Amen. Al-le-lú- ia.

[69]

E Xpúgna * impugnántes me. E u o u a e.

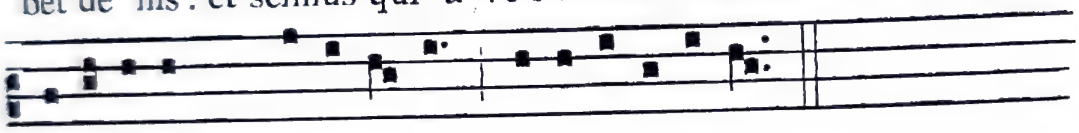
[70]

L Audá-te * Dóminum de cæ-lis. E u o u a e.

[71]

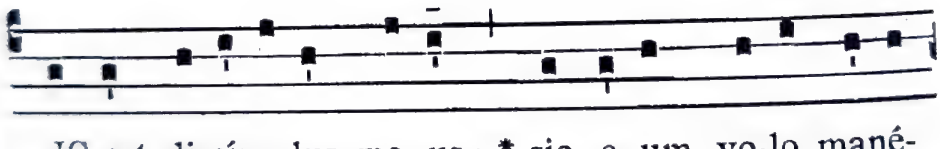
H IC est discí-pu-lus il-le, * qui testimó-ni- um pérhi-

bet de his : et scimus qui- a ve-rum est testimó-ni- um e- jus.



(Intonatio psalmi). * E u o u a e.

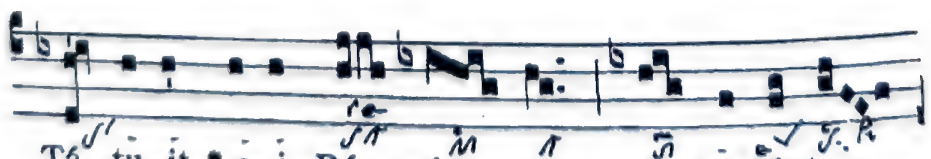
[72]



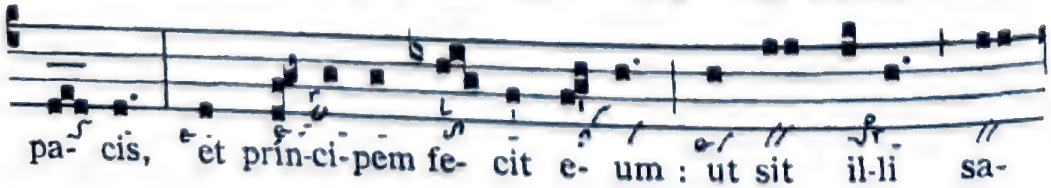
H IC est discípu-lus me- us : * sic e- um vo-lo mané-

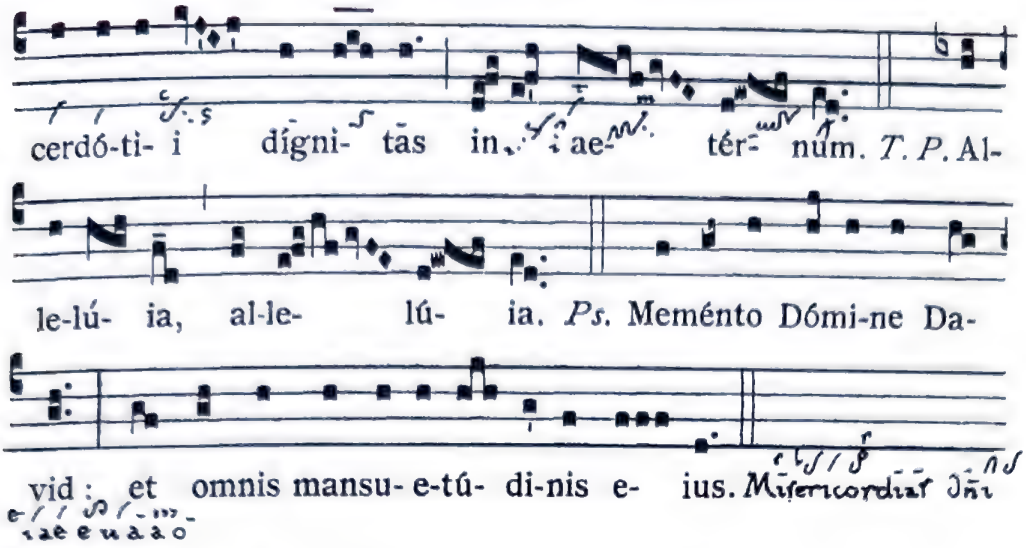
re, do- nec vé-ni- am. E u o u a e.

[73]

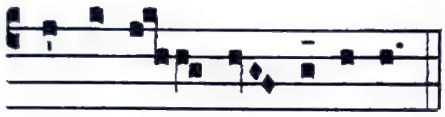


S Tá- tu- it * e- i Dó- mi- nus te- staméntum



pa- cis, et prín-ci-pem fe- cit e- um : ut sit il-li sa-

cerdó-ti- i dígni- tās in ae- tér- num. *T. P.* Al-
le-lú- ia, al-le- lú- ia. *Ps.* Meménto Dómi-ne Da-
vid : et omnis mansu- e-tú- di-nis e- ius.

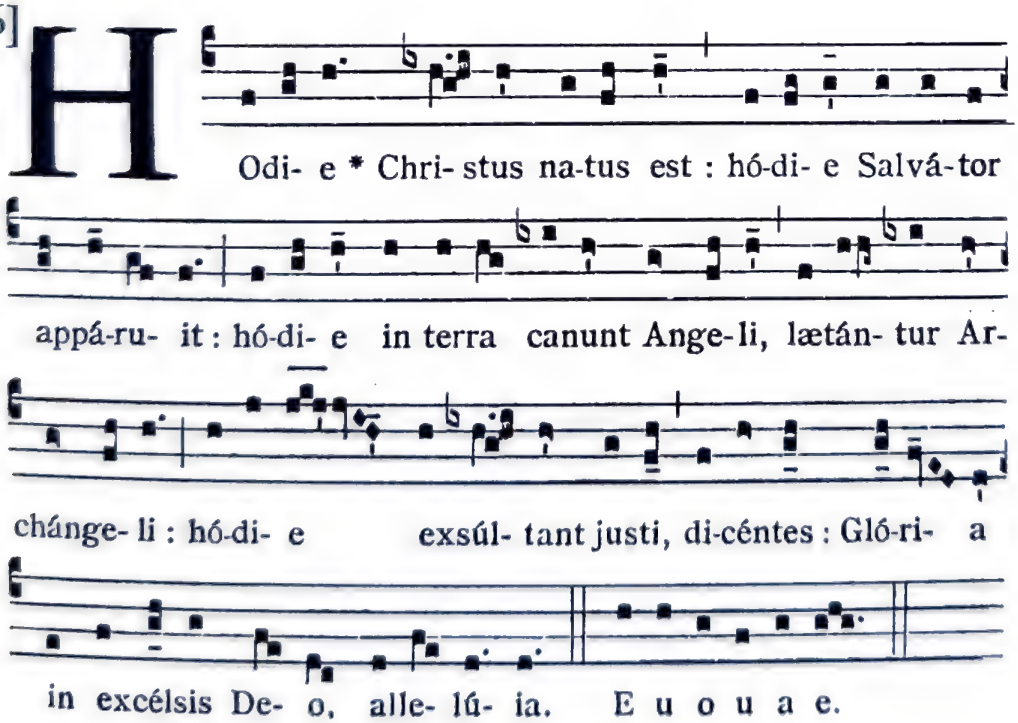
[74]

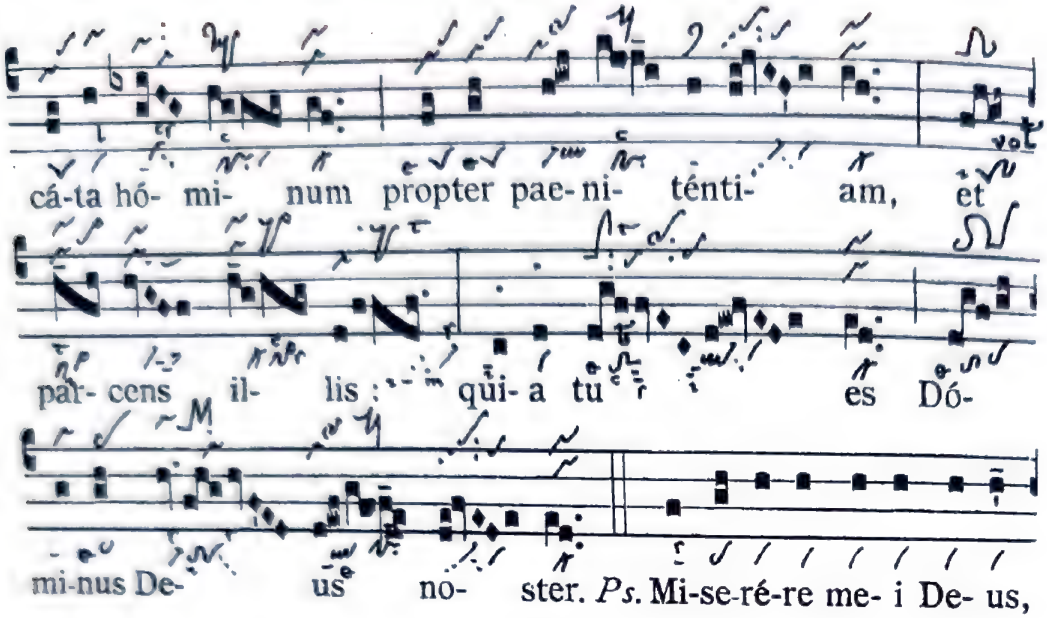

Ký- ri- e e- lé- i-son.

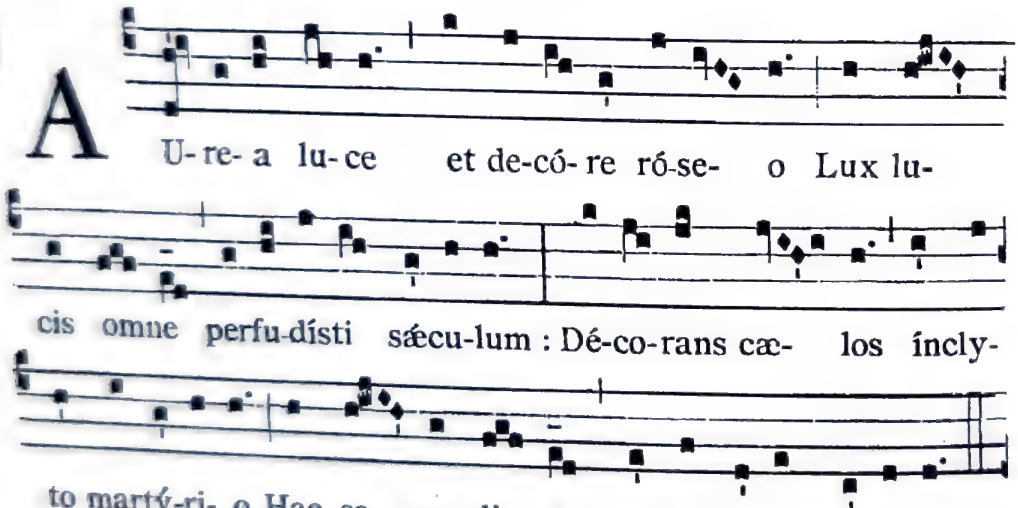
[75]

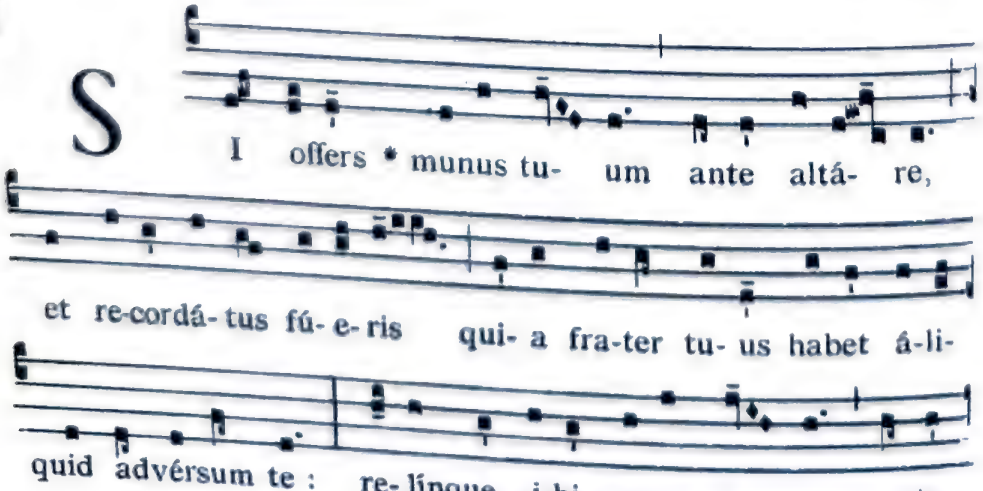
Ký-ri- e e- lé- i- son.

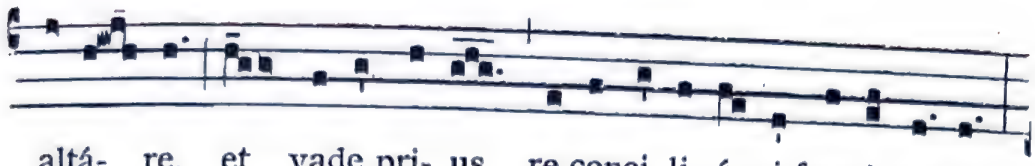
[76]


Hodi- e * Chri- stus na-tus est : hó-di- e Salvá-tor
appá-ru- it : hó-di- e in terra canunt Ange-li, lætán- tur Ar-
chánge- li : hó-di- e exsúl- tant justi, di-céntes : Gló-ri- a
in excélsis De- o, alle- lú- ia. E u o u a e.

[77]

cá-ta hó- mi- num propter pae- ni- ténti- am, et
par- cens il- lis : qui- a tu es Dó-
mi-nus De- us no- ster. *Ps.* Mi-se-ré-re me- i De- us,

[78]

A U- re- a lu- ce et de-có- re ró-se- o Lux lu-
cis omne perfu-dísti sæcu-lum : Dé-co-rans cæ- los íncly-
to martý-ri- o Hac sa- cra di- e, quæ dat re- is vé-ni- am.

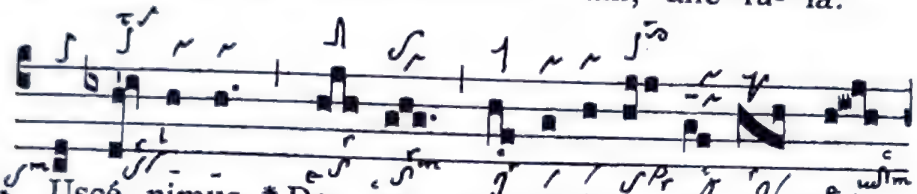
[79]

S I offers * munus tu- um ante altá- re,
et re-cordá- tus fú- e- ris qui- a fra-ter tu- us habet á-li-
quid advérsum te : re- línque i-bi munus tu- um ante



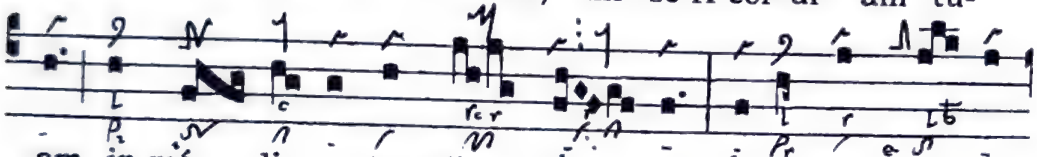
altá- re, et vade pri- us re-conci- li- á- ri fratri tu- o :

et tunc vé-ni- ens óffe-res munus tu- um, alle- lú- ia.

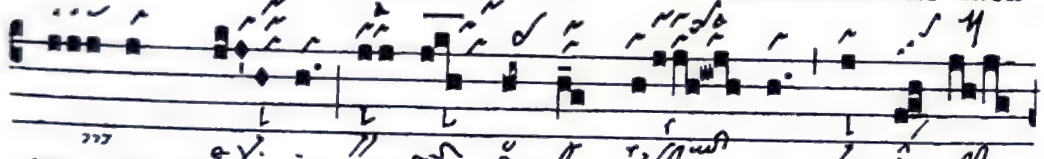
[80]



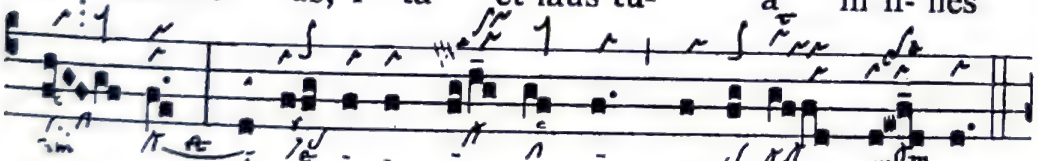
S Uscé- pimus, * De- us, mi- se-ri-cór-di- am tu-



am in mé- di- o templi tu- i : se-cúndum no- men

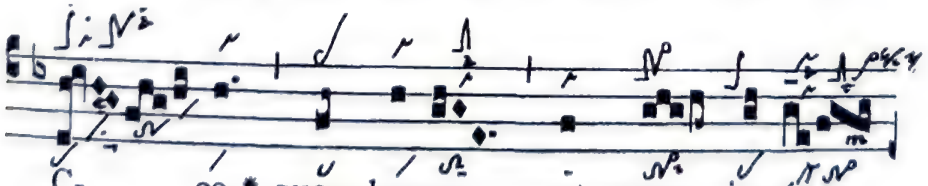


tu- um De- us, i- ta et laus tu- a in fi- nes

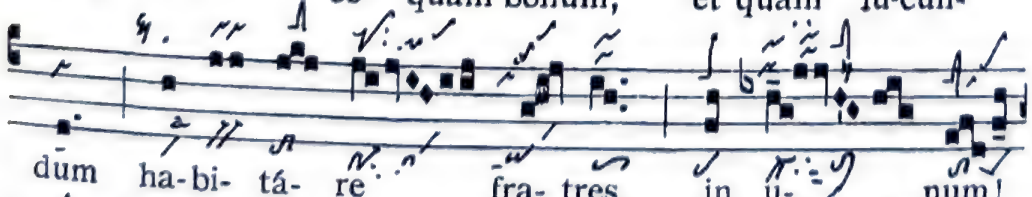


ter- rae : iustí- ti- a ple- na est déxte-ra tu- a.

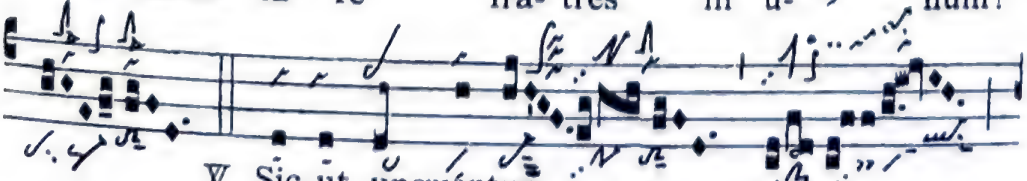
[81]

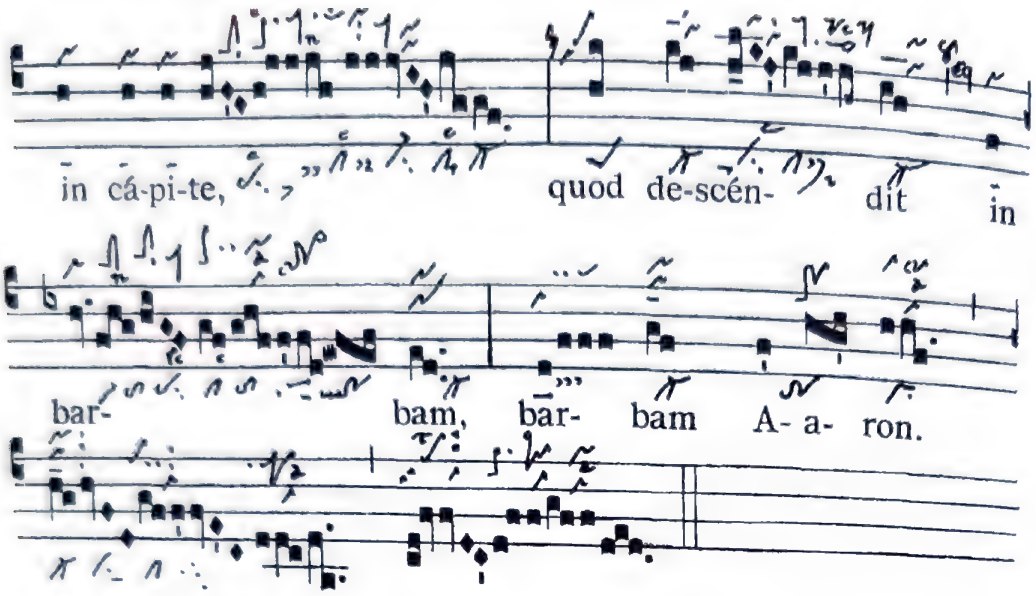


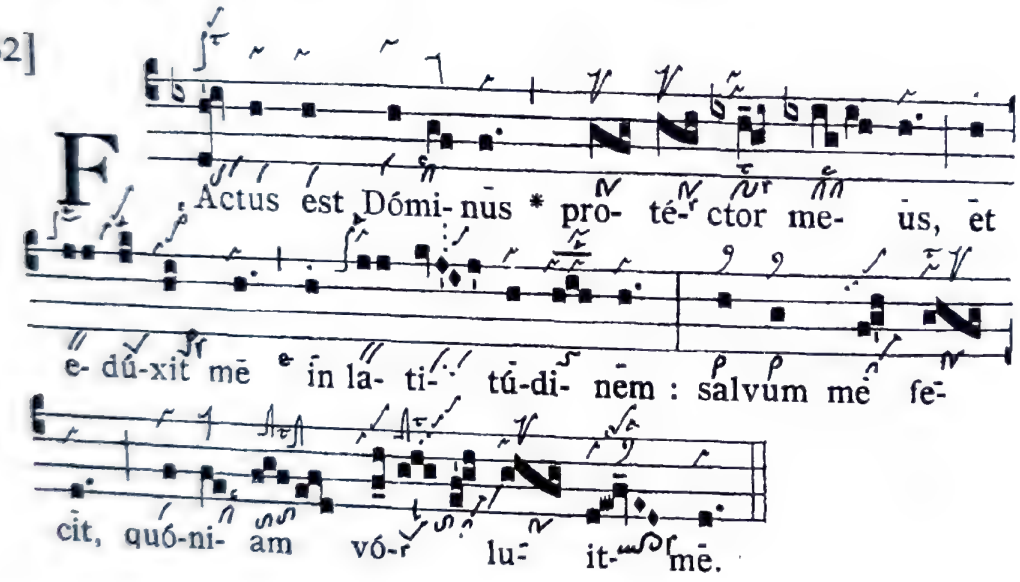
E Cce * quam bonum, et quam iu-cún-

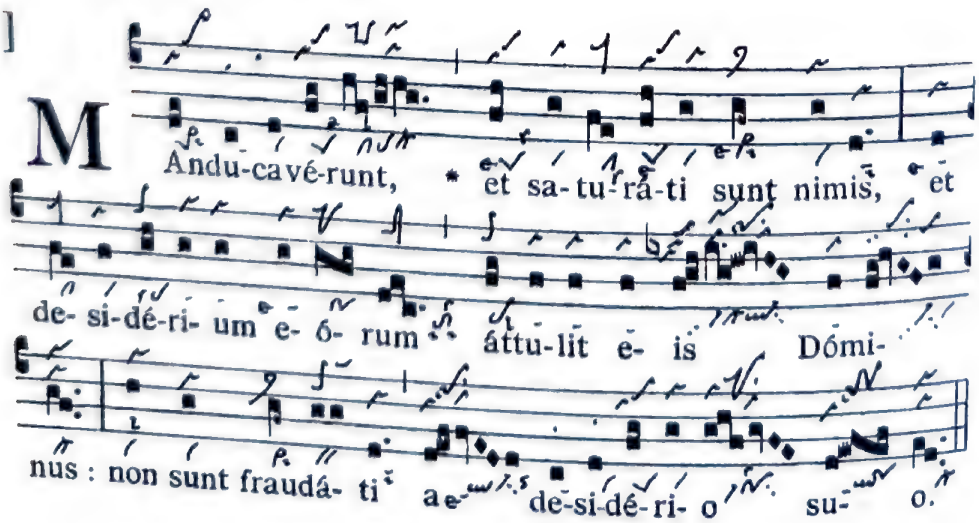


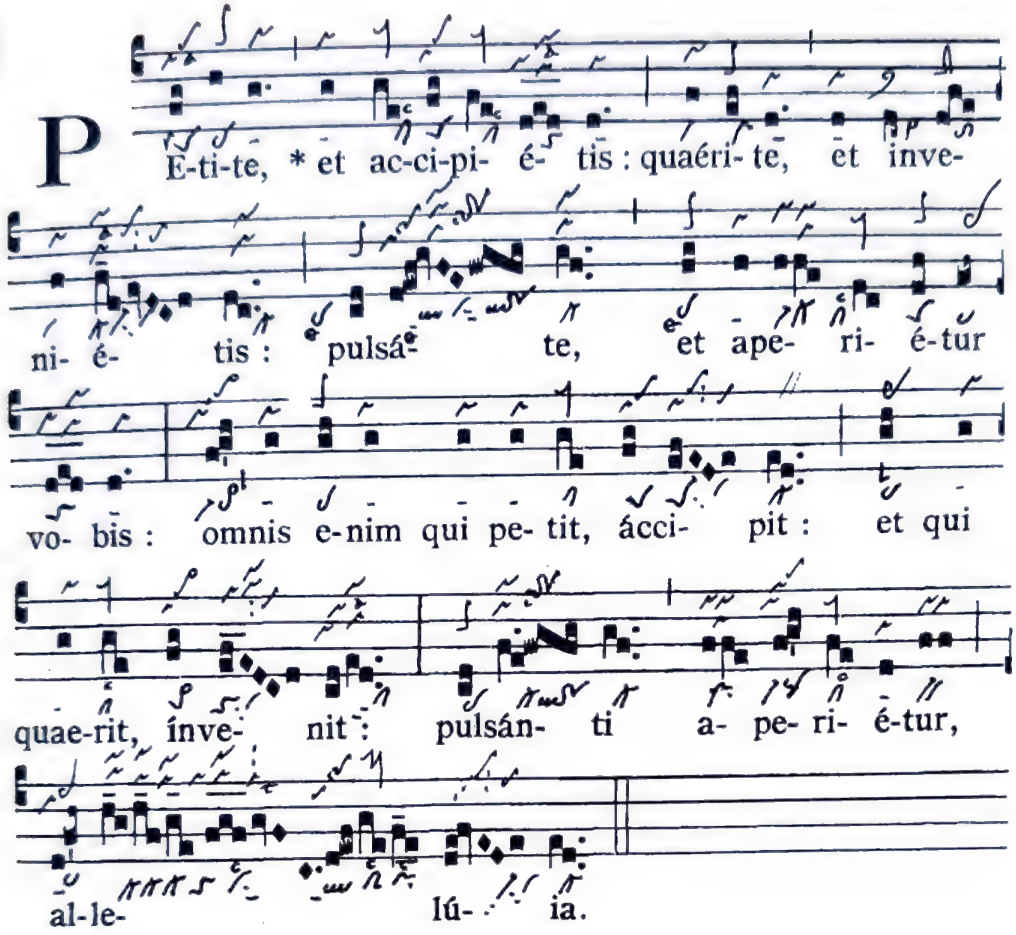
dum ha-bi- tá- re fra- tres in u- num!

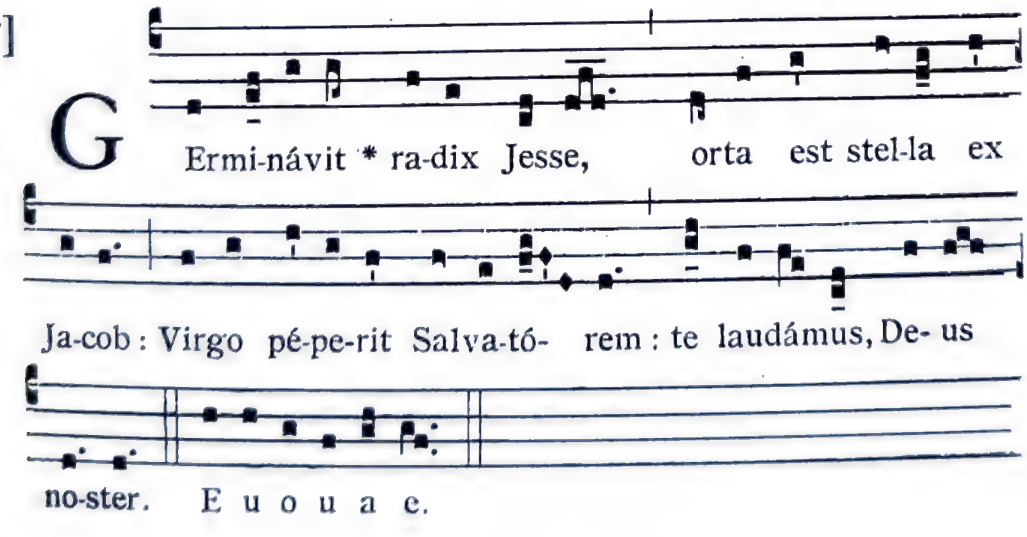


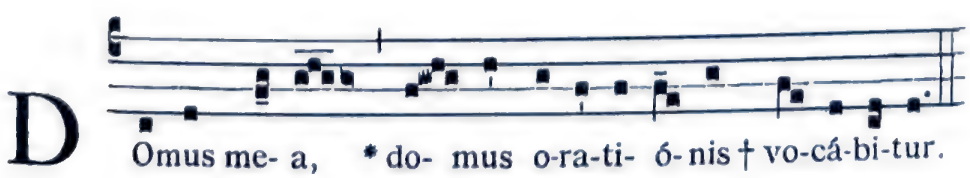
℣. Sic- ut unguéntum

in cá-pi-te, quod de-scén- dit in
bar- bam, bar- bam A- a- ron.

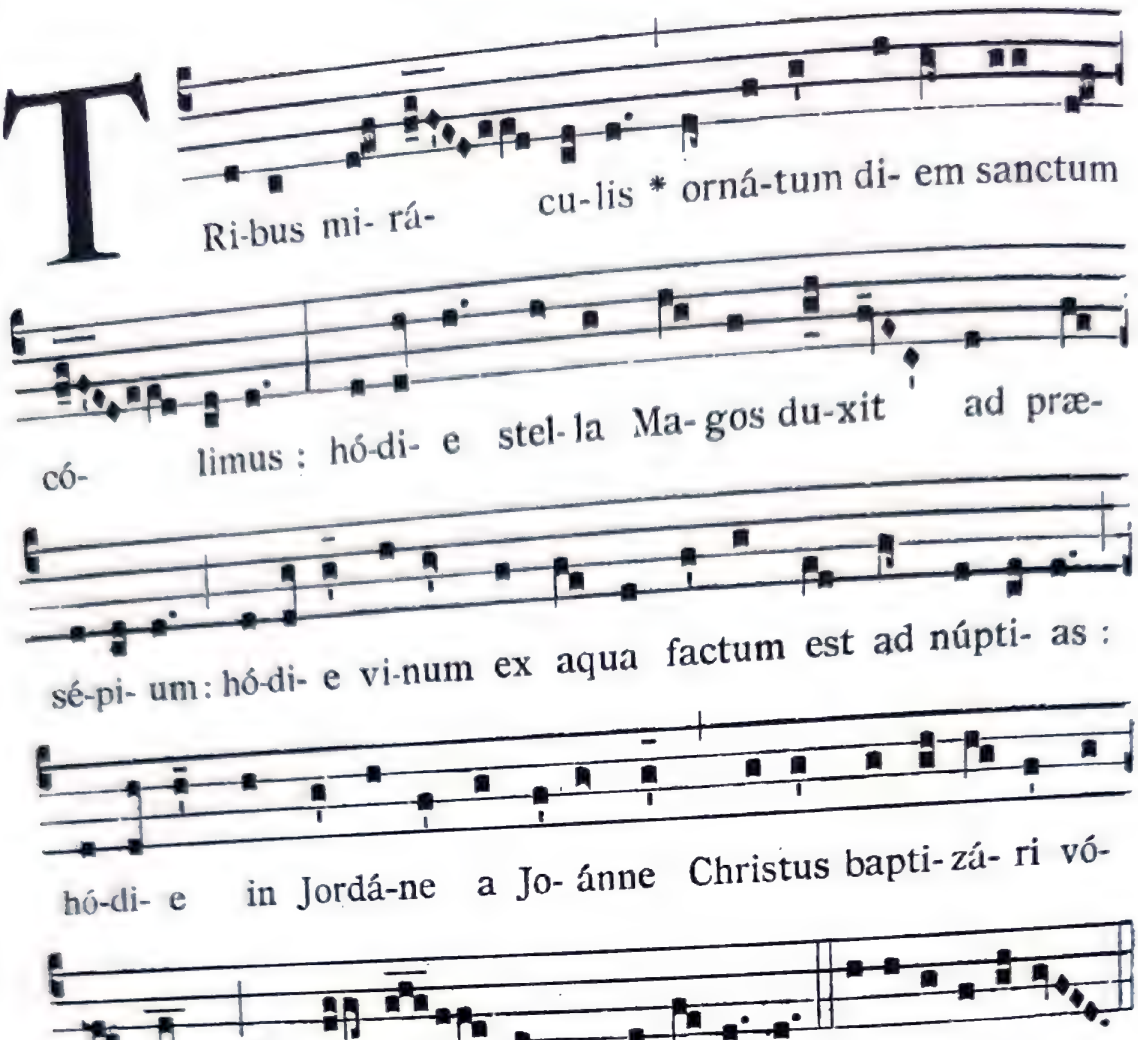
[82]

F Actus est Dómi- nus * pro- té- ctor me- us, et
e- dú-xit mē in la- ti- tú-di- nem : salvum mē fe-
cit, quó-ni- am vó- lu- it mē.

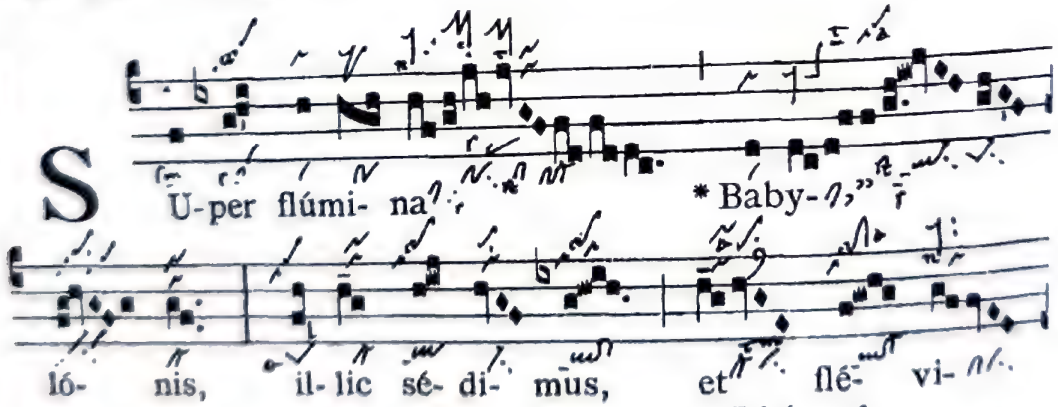
[83]

M Andu-cavé-runt, * et sa- tu- rá-ti sunt nimis, et
de- si-dé-ri- um e- ó- rum áttu-lit ē- is Dómi-
nus : non sunt fraudá- ti a de-si-dé-ri- o su- o.

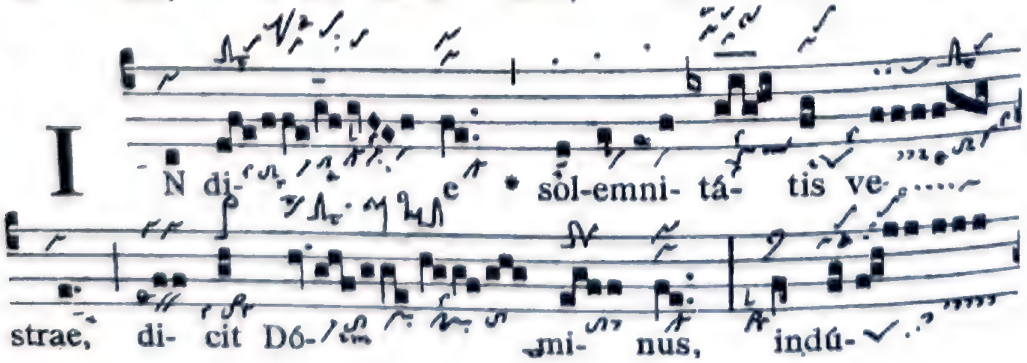
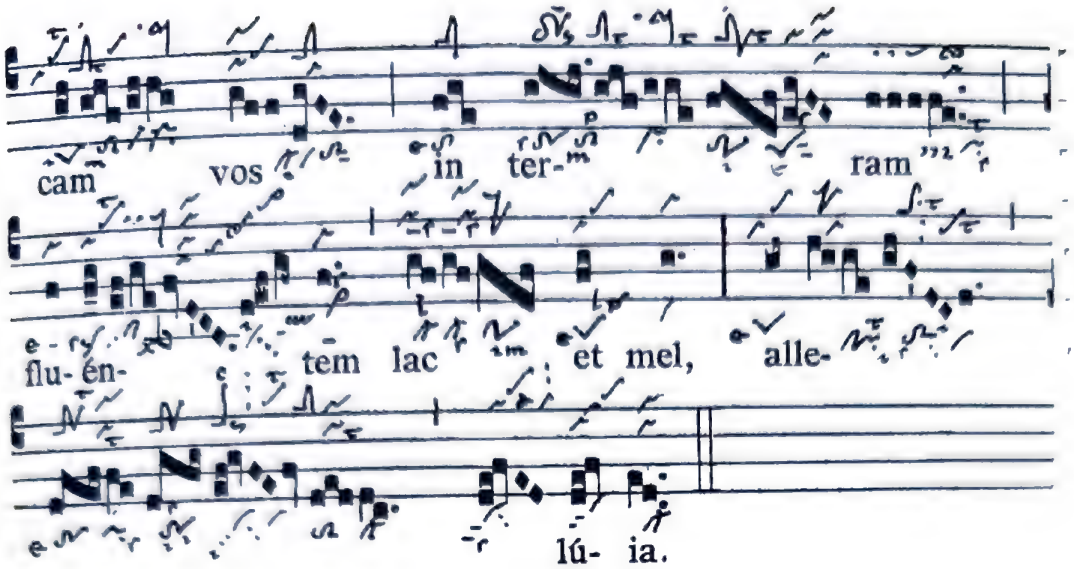
[84]

P
E-ti-te, * et ac-ci-pi- é- tis : quaéri- te, et inve-
ni- é- tis : pulsá- te, et ape- ri- é-tur
vo- bis : omnis e-nim qui pe- tit, ácci- pit : et qui
quae-rit, ínve- nit : pulsán- ti a- pe- ri- é-tur,
al-le- lú- ia.

[85]

G
Ermi-návit * ra-dix Jesse, orta est stel-la ex
Ja-cob : Virgo pé-pe-rit Salva-tó- rem : te laudámus, De- us
no-ster. E u o u a e.

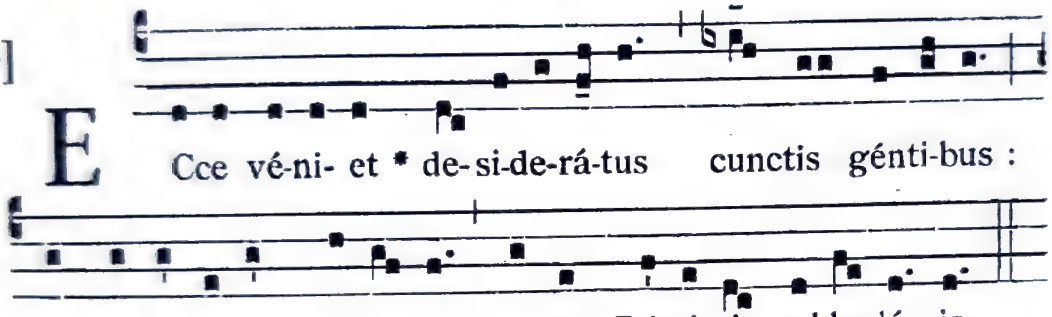
[86]

D
Omus me- a, * do- mus o-ra-ti- ó-nis † vo-cá-bi-tur.

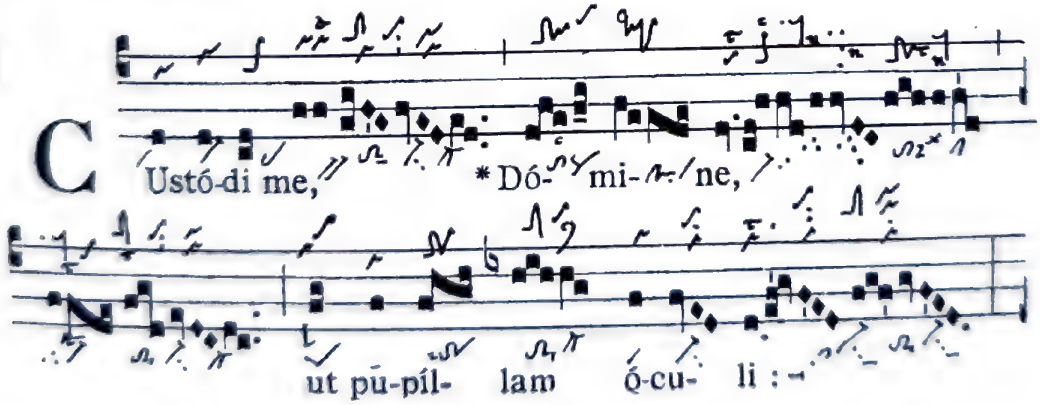
[87]

Ri-bus mi- rá- cu-lis * orná-tum di- em sanctum
có- limus : hó-di- e stel- la Ma- gos du-xit ad præ-
sé-pi- um : hó-di- e vi-num ex aqua factum est ad núpti- as :
hó-di- e in Jordá-ne a Jo- ánne Christus bapti-zá- ri vó-
lu- it, ut sal-vá- ret nos, alle- lú- ia. E u o u a e.

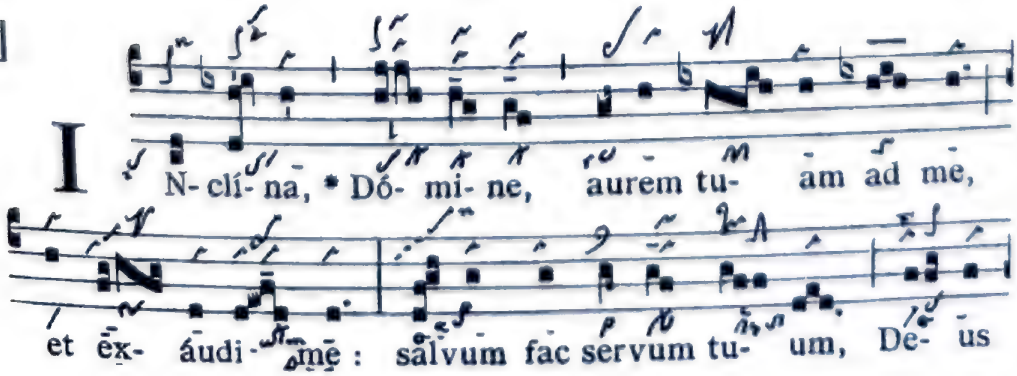
[88]

U-per flúmi- na * Baby-
ló- nis, il- lic sé- di- mus, et flé- vi-

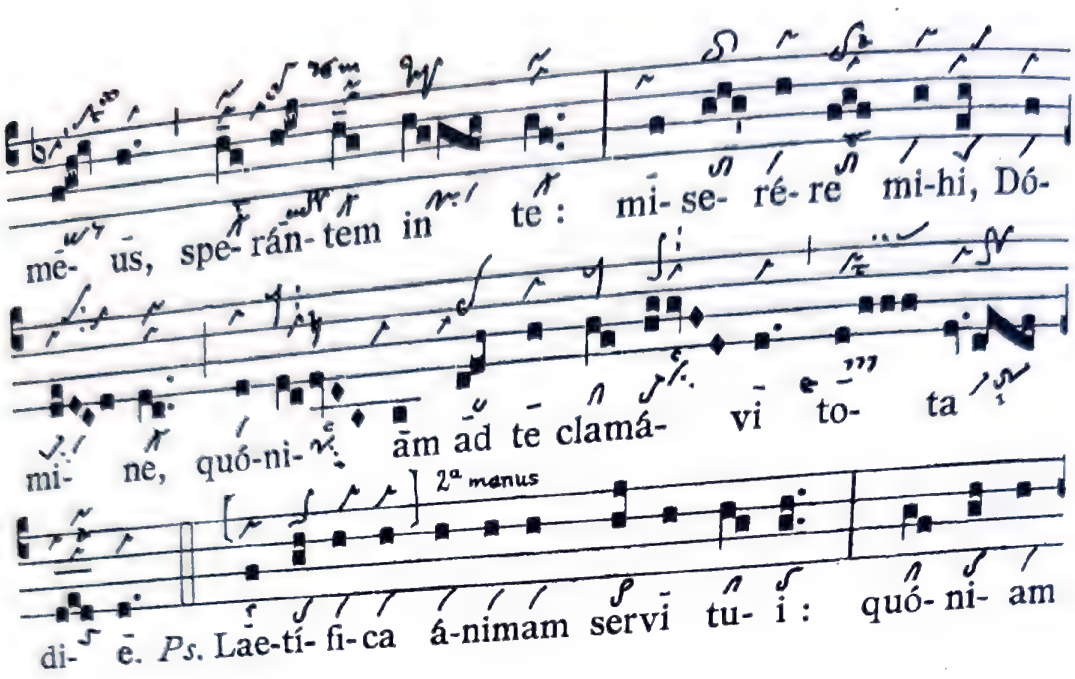
[89]

N di- e * sól-emni- tá- tis ve-
strae, di- cit Dó- mi- nus, indú-

cam vos in ter- ram
flu- én- tem lac et mel, alle-
lú- ia.

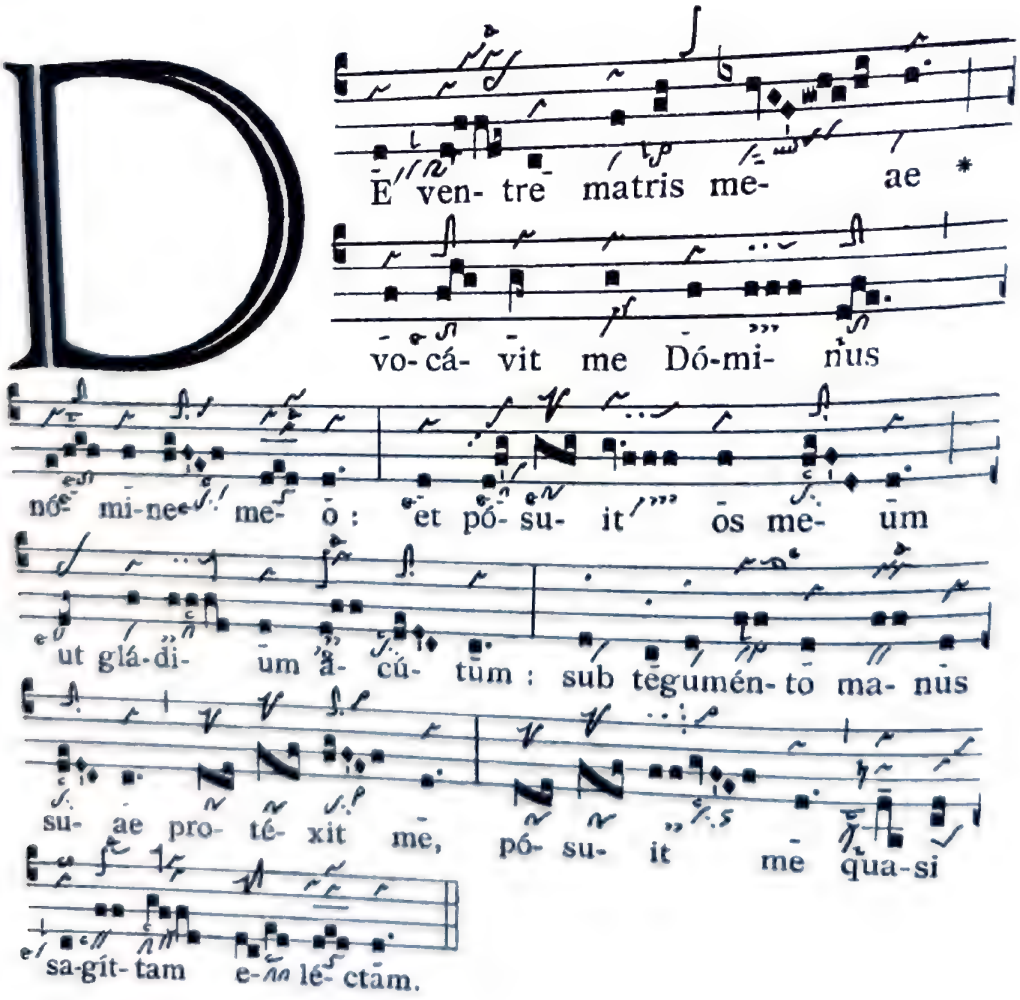
[90]

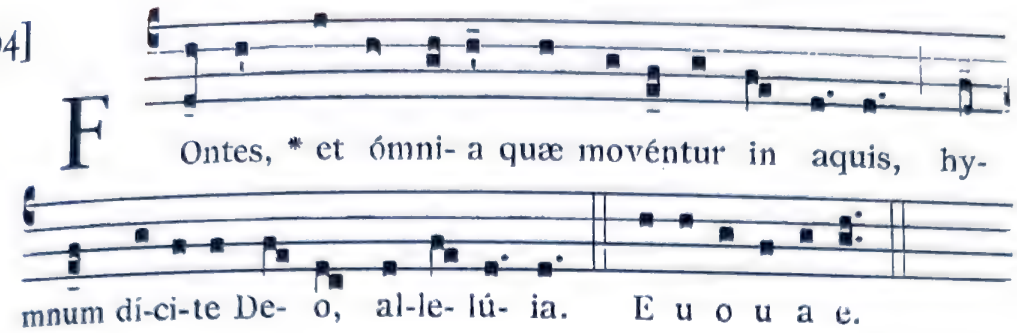

E Cce vé-ni- et * de- si-de-rá-tus cunctis génti-bus :
et replé- bi-tur gló-ri- a domus Dómi-ni, al-le- lú- ia.

[91]

C Ustó-di me, * Dó- mi- ne,
ut pū-píl- lam ṓ-cu- li :

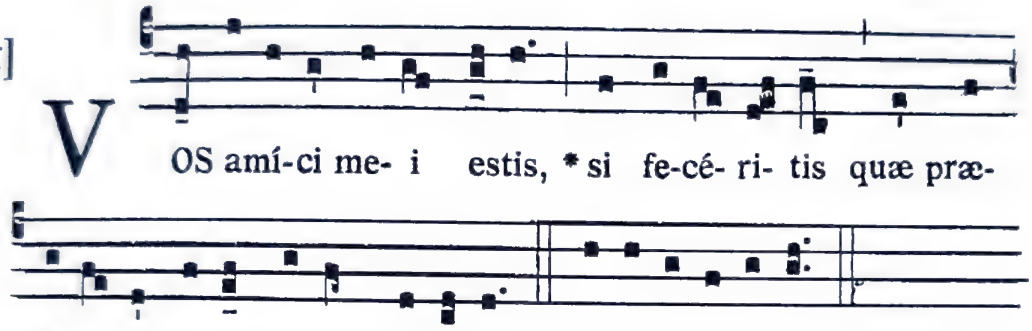
[92]

I N- clí- na, * Dó- mi- ne, aurem tu- am ad me,
et ēx- áudi- mē : sálvum fac servum tu- um, De- us

140

mē- ūs, spe- rán- tem in te : mi- se- ré- re mi-hi, Dó-
mi- ne, quó-ni- ām ād te clamá- vi to- ta
2ª manus
di- ē. Ps. Lae-tí- fi-ca á-nimam servi tu- i : quó- ni- am

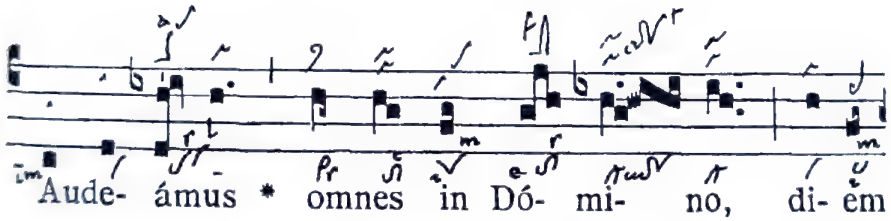
[93]

E ven- tre matris me- ae *
vo- cá- vit me Dó-mi- nus
nó- mi-ne me- o : et pó- su- it ōs me- ūm
ut glá-di- um ā- cú- tum : sub tegumén- to ma- nus
su- ae pro- té- xit me, pó- su- it me qua-si
sa-gít- tam e- lé- ctam.

[94]

F Ontes, * et ómni- a quæ movéntur in aquis, hy-

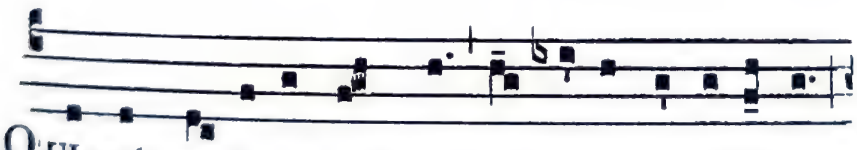
mnum dí-ci-te De- o, al-le- lú- ia. E u o u a e.

[95]

V OS amí-ci me- i estis, * si fe-cé- ri- tis quæ præ-

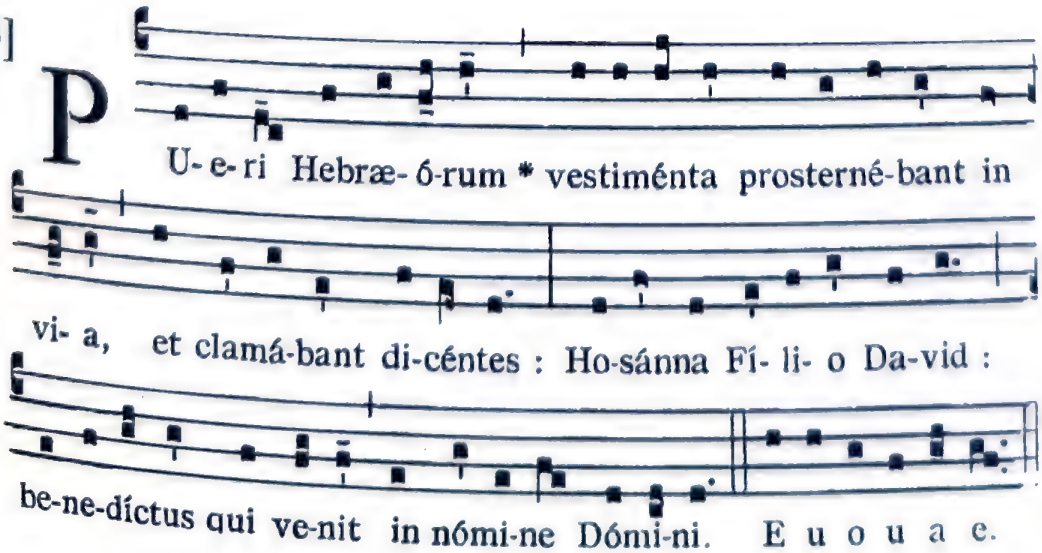
cí-pi- o vo-bis, di-cit Dóminus. * E u o u a e.

[96]

G Aude- ámus * omnes in Dó- mi- no, di- em

[97]



QUI vult ve-ní-re post me, * áb-neget semet-ípsum,

[98]

P U- e- ri Hebræ- ó-rum * vestiménta prosterné-bant in

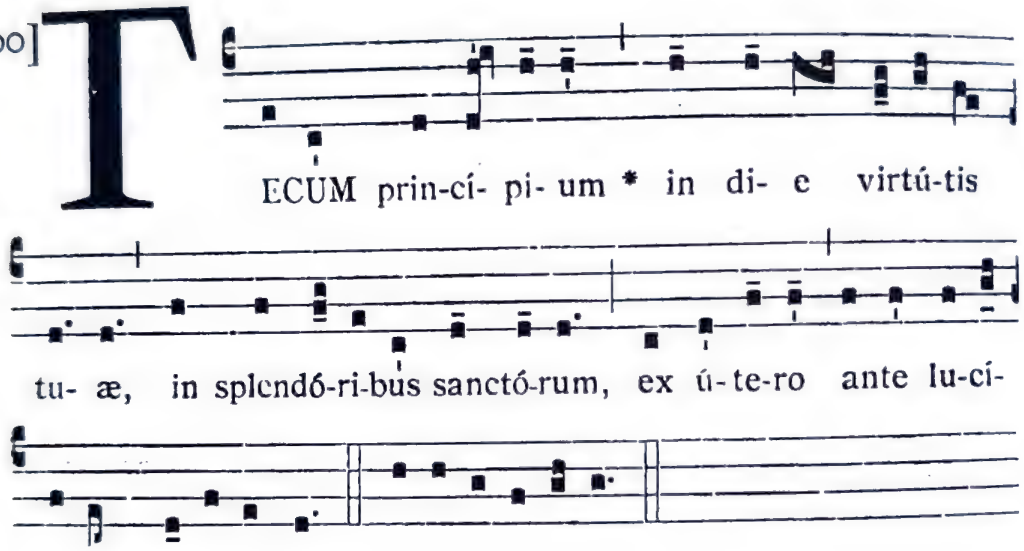
vi- a, et clamá-bant di-céntes : Ho-sánna Fí- li- o Da-vid :

be-ne-díctus qui ve-nit in nómi-ne Dómi-ni. E u o u a e.

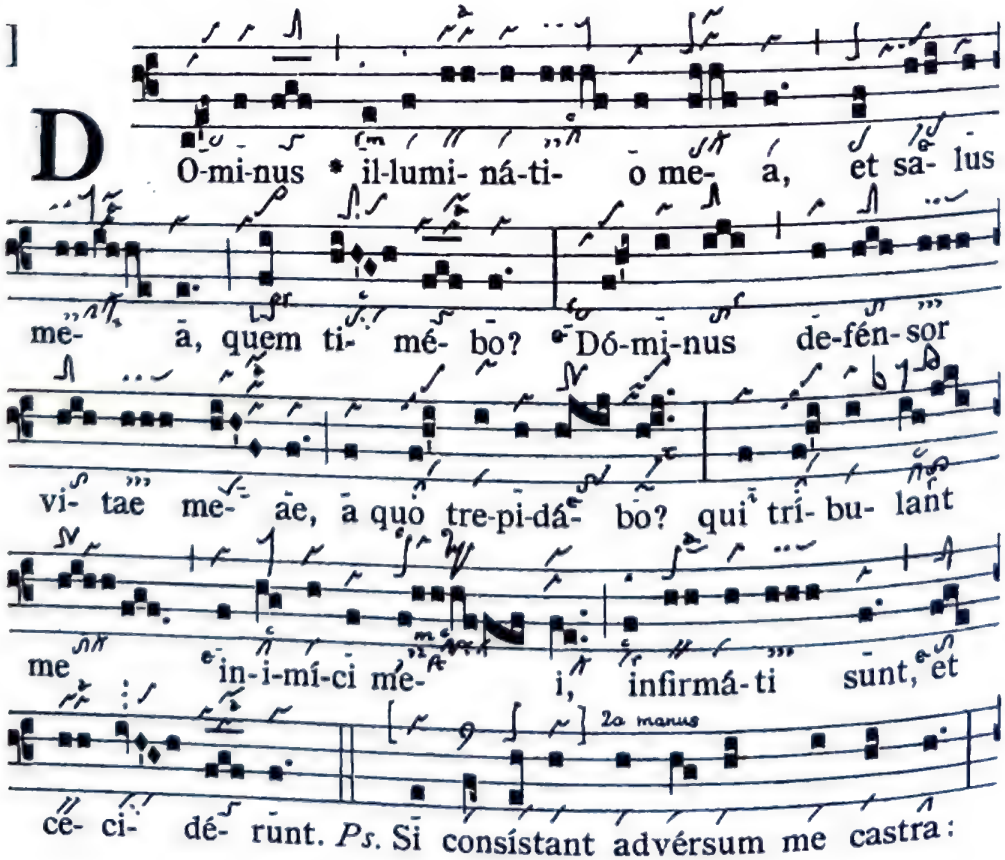
[99]

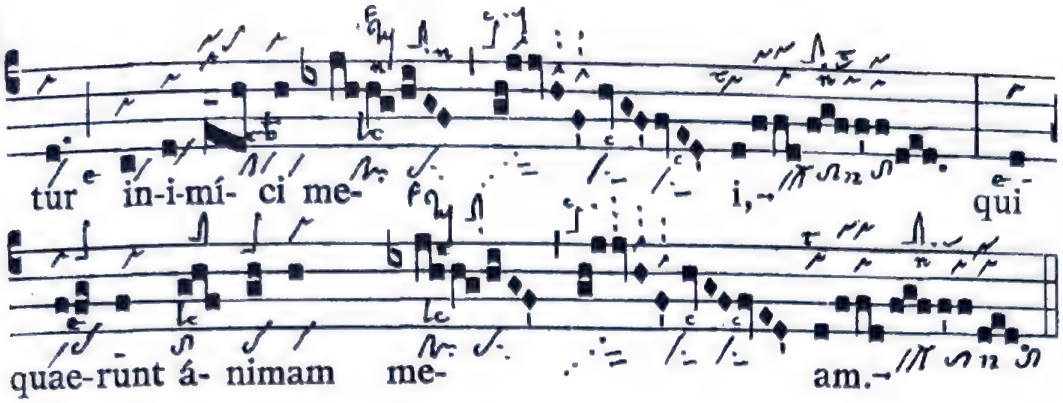
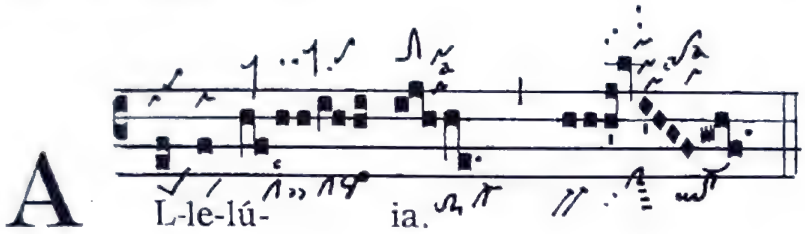
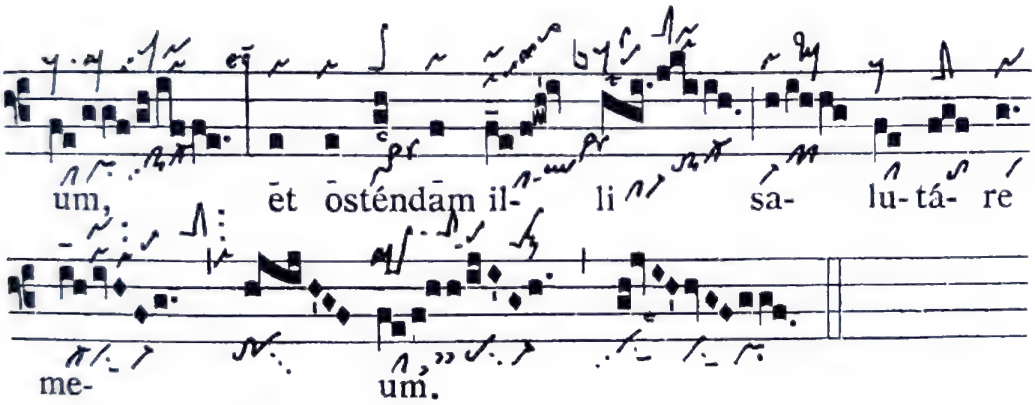
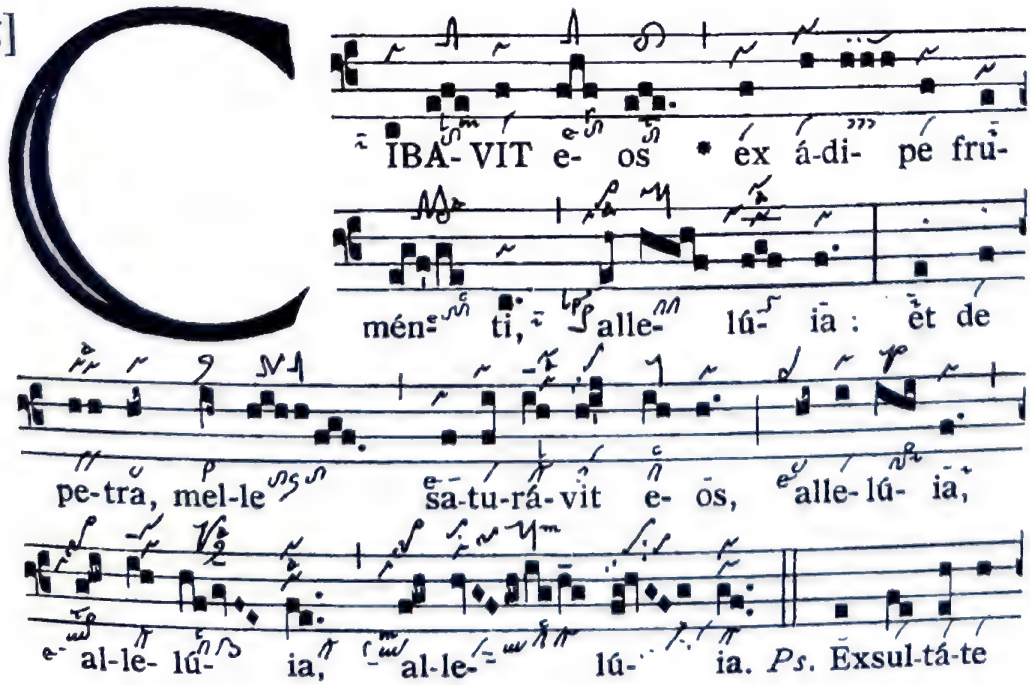
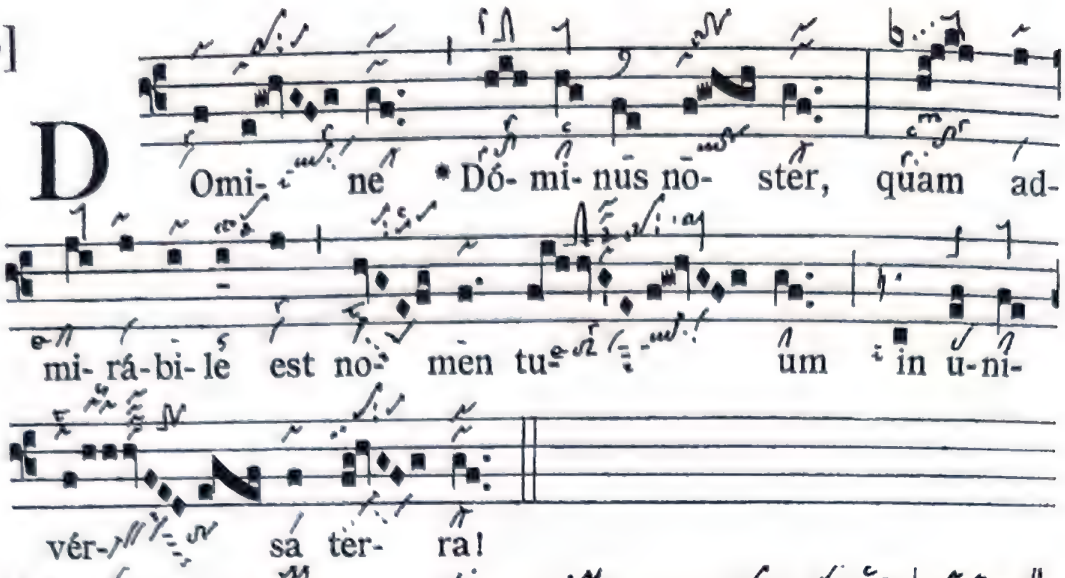
C Lamor me- us * ad te vé-ni- at, De-us. E u o u a e.

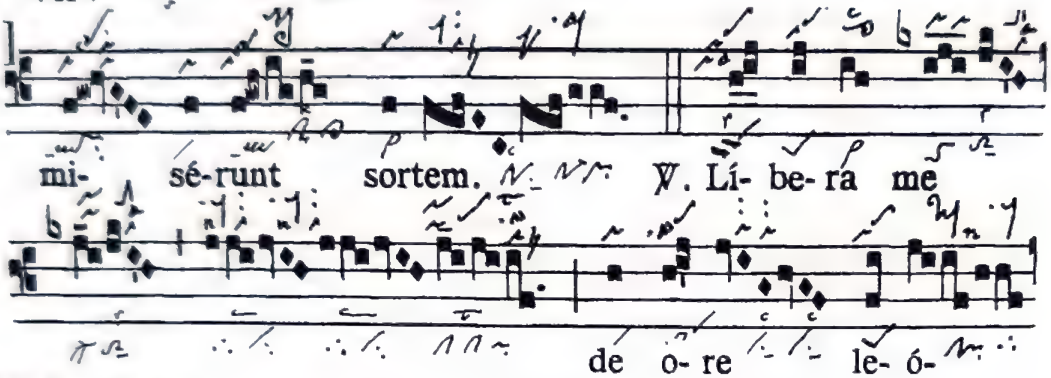
[100]

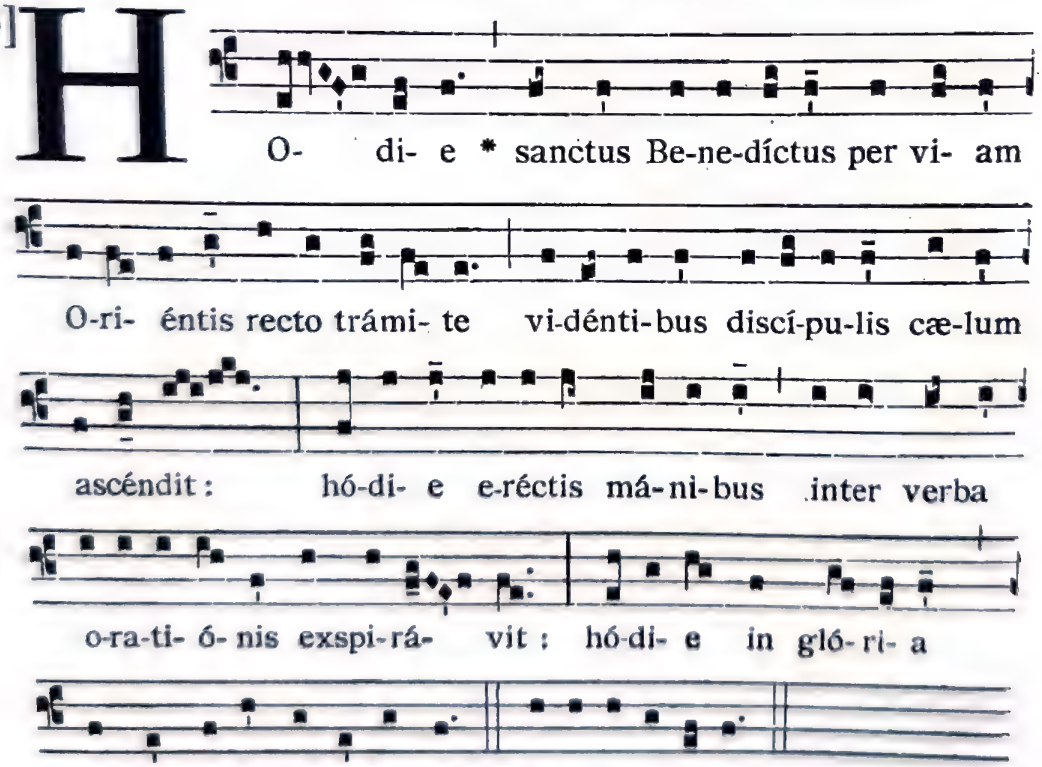


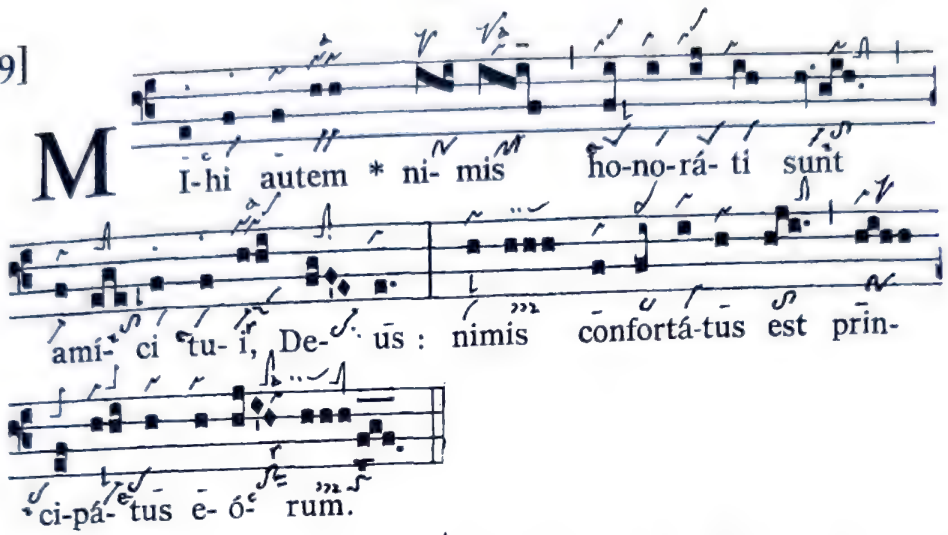
TECUM prin-cí- pi- um * in di- e virtú-tis tu- æ, in splendó-ri-bus sanctó-rum, ex ú-te-ro ante lu-cí- fe-rum gé-nu- i te. E u o u a e.

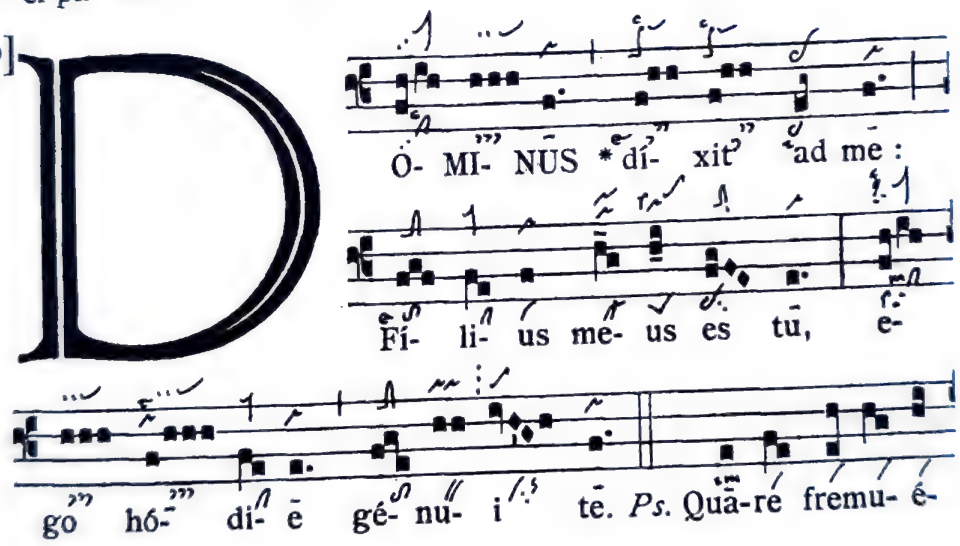
[101]

DO-mi-nus * il-lumi- ná-ti- o me- a, et sa- lus me- ā, quem ti- mé- bo? Dó-mi-nus de-fén- sor vi- tae me- ae, ā quo tre-pi-dá- bo? qui trí- bu- lant me in-i-mí-ci me- i, infirmá-ti sunt, et cé- ci- dé- runt. *Ps.* Si consístant advérsum me castra:

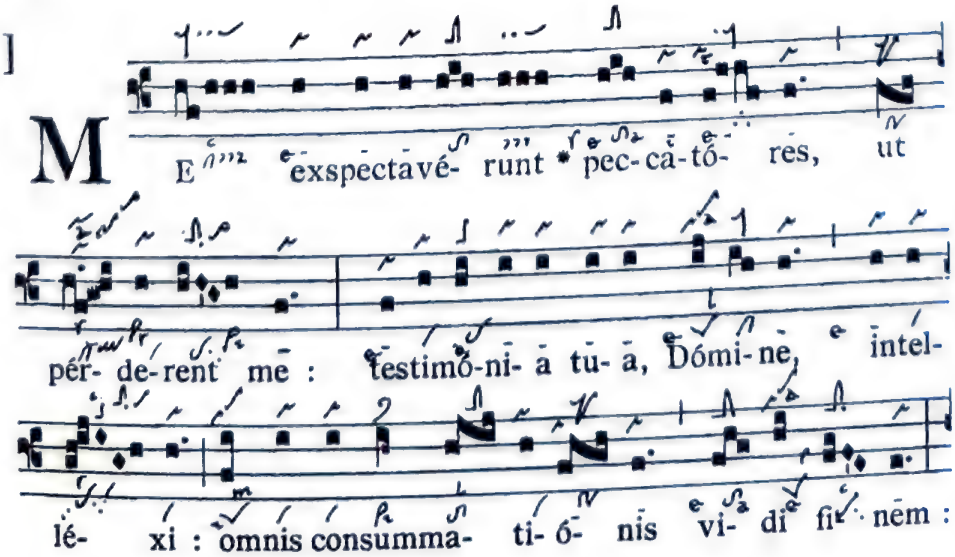
[102]

[103]

[104]

[105]

[106]

Omi- ne * Dó- mi- nus nō- ster, quam ad-
mi- rá-bi- le est no- men tu- um in u-ni-
vér- sa ter- ra!

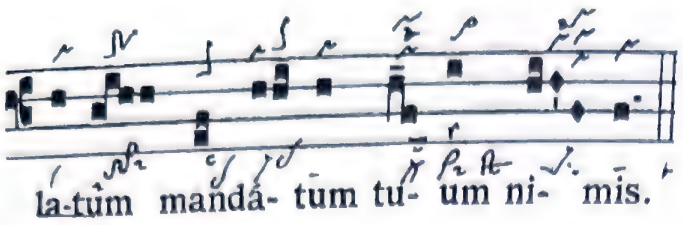
[107]

mi- sé-runt sortem. ℣. Lí- be- ra me
de o- re le- ó-

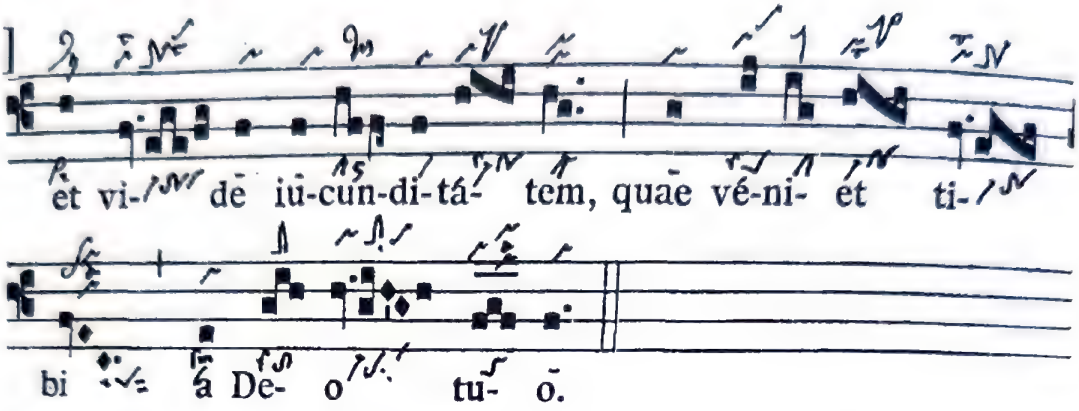
[108]

O- di- e * sanctus Be-ne-díctus per vi- am
O-ri- éntis recto trámi- te vi-dénti-bus discí-pu-lis cæ-lum
ascéndit: hó-di- e e-réctis má-ni-bus inter verba
o-ra-ti- ó- nis exspi-rá- vit: hó-di- e in gló- ri- a
ab Ange-lis suscéptus est. E u o u a e.

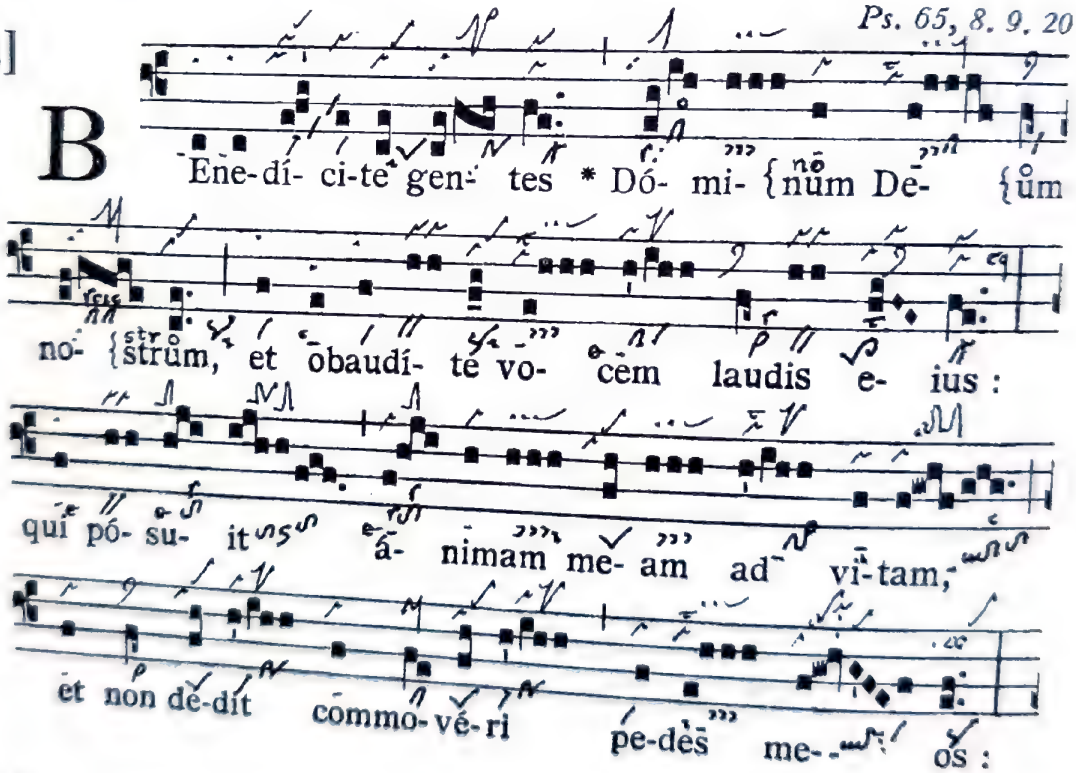
[109]

M I-hi autem * ni- mis ho-no-rá- ti sunt
amí- ci tu- i, De- us : nimis confortá-tus est prin-
ci-pá- tus e- ó- rum.

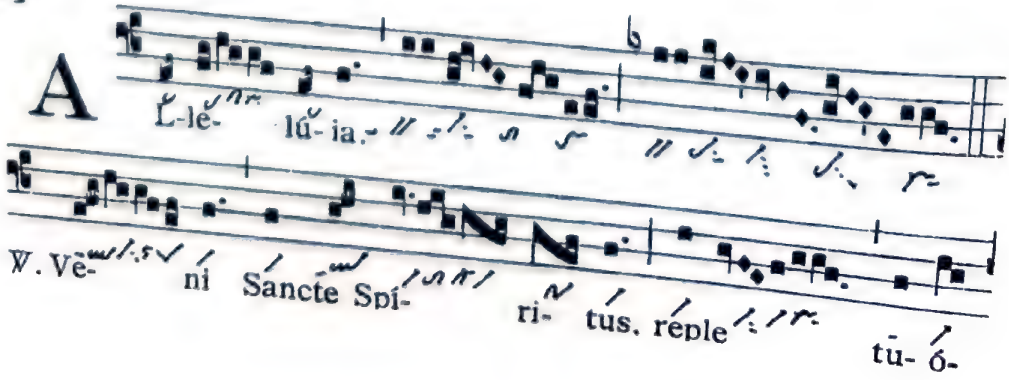
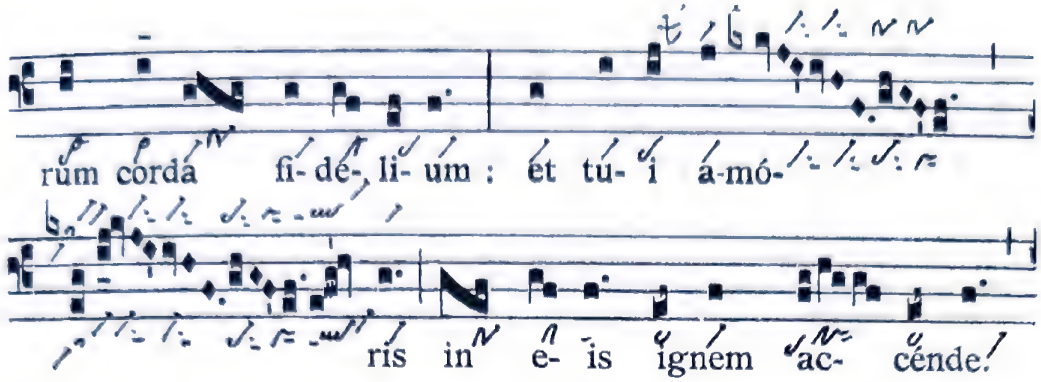
[110]

Ó- MI- NUS * dí- xit ad me :
Fí- li- us me- us es tu, e-
go hó- di- e gé- nu- i te. *Ps.* Quā-re fremu- é-

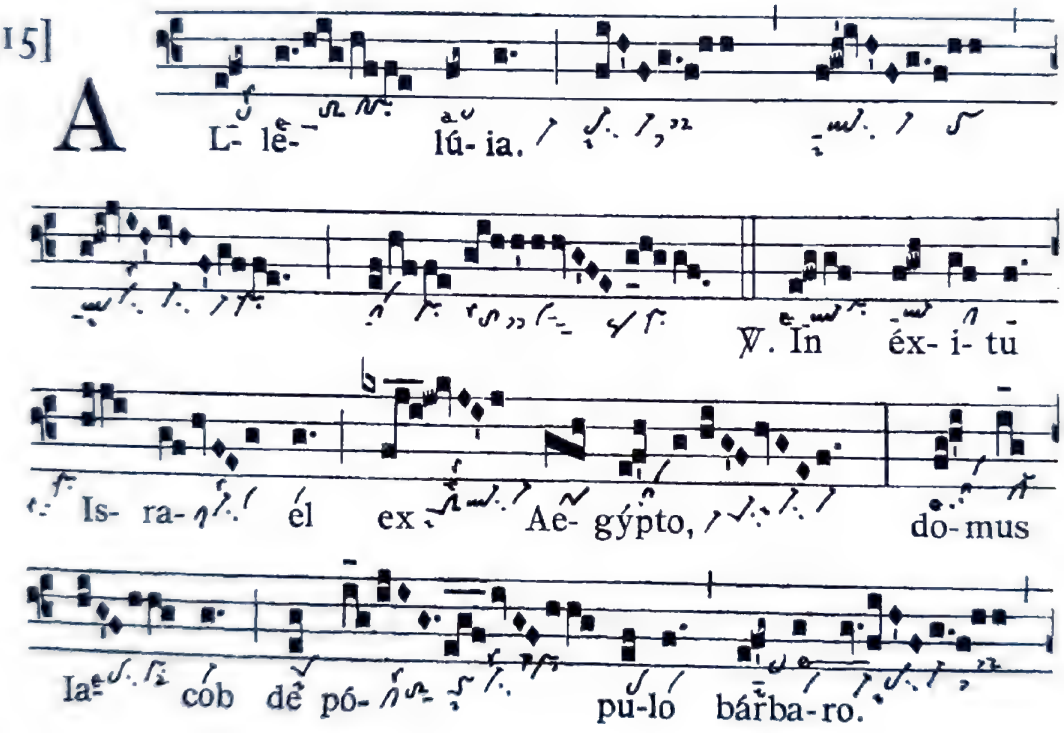
[111]

M E exspectavé- runt * pec-cā-tó- res, ut
pér- de-rent me : testimō-ni- a tu- a, Dómi-ne, intel-
lé- xi : omnis consumma- ti- ó- nis vi- dí fi- nem :

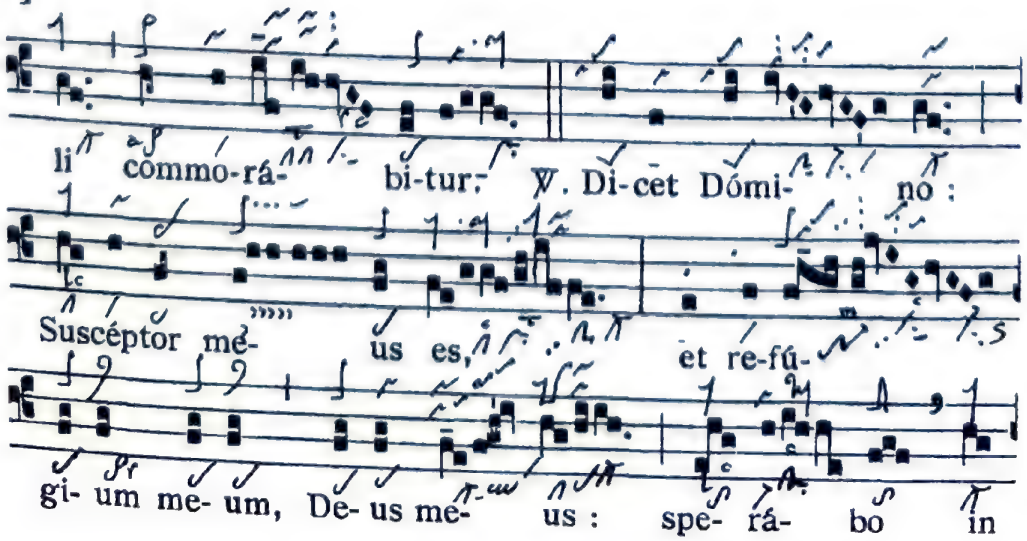

la-tum mandá- tum tu- um ni- mis.

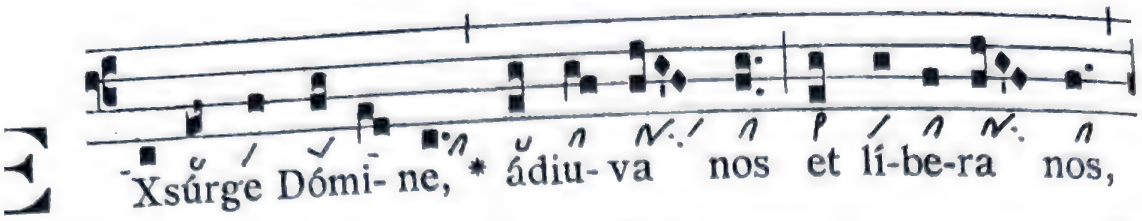
[112]

et vi- dē iū-cun-di-tá- tem, quae vé-ni- et ti-
bi á De- o tu- ō.

[113]

Ps. 65, 8. 9. 20
B
Ene-dí- ci-te gen- tes * Dó- mi- {nūm Dē- {ūm
no- {strum, et obaudí- te vo- cem laudis e- ius :
qui pó- su- it á- nimam me- am ad vī-tam,
et non dé-dit commo- vé-ri pe-dés me- os :

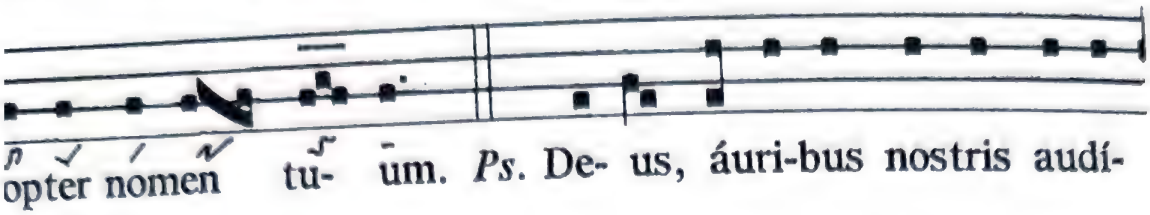
[114]

A
L-lé- lú- ia.
℣. Ve- ni Sancte Spí- ri- tus, reple tū- ó-

rum corda fi- dé- li- um : et tu- i á-mó-
ris in e- is ignem ac- cénde.

[115]

A
L- lé- lú- ia.
℣. In éx- i- tu
Is- ra- él ex Ae- gýpto, do- mus
Ia- cob dé pó- pu- lo bárba- ro.

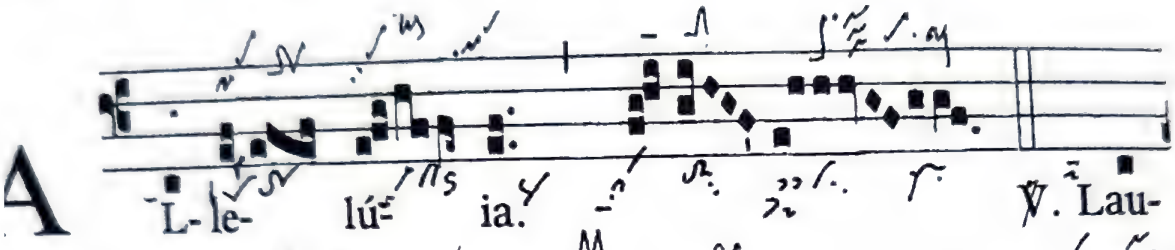
[116]

li commo-rá- bi-tur. ℣. Di-cet Dómi- no :
Suscéptor me- us es, et re-fú-
gi- um me- um, De- us me- us : spe- rá- bo in



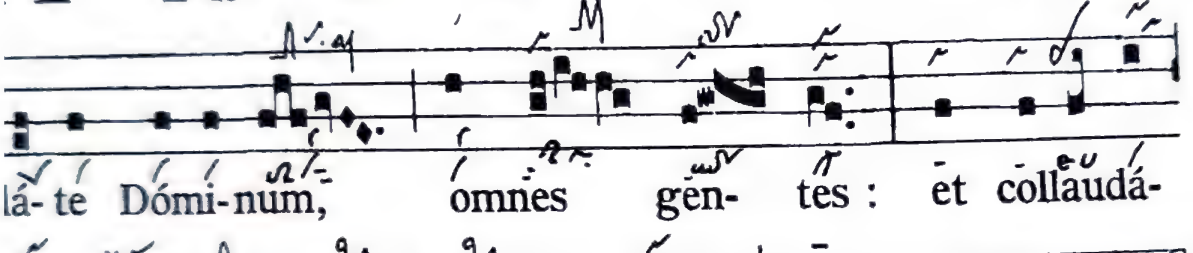
Xsúrge Dómi- ne, * ádiu- va nos et lí-be-ra nos,



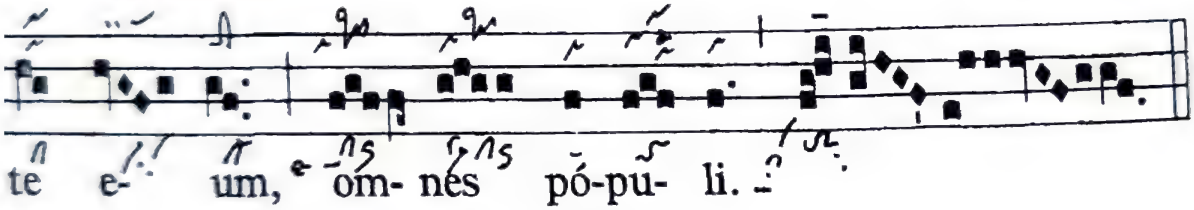
opter nomen tu- um. *Ps.* De- us, áuri-bus nostris audí-



L- le- lú- ia. ℣. Lau-

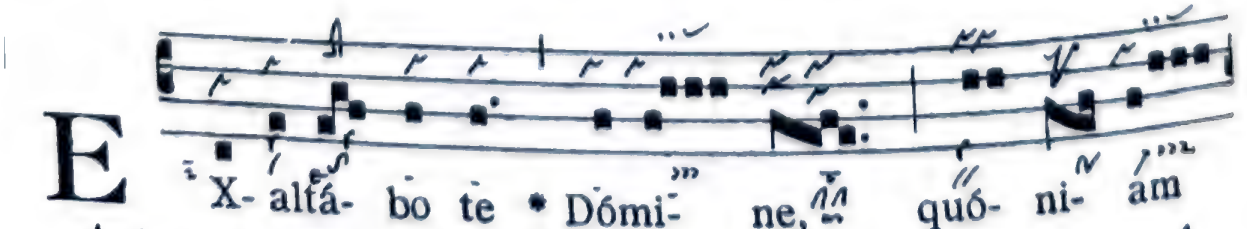


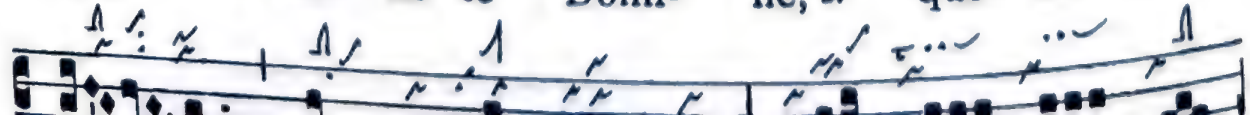
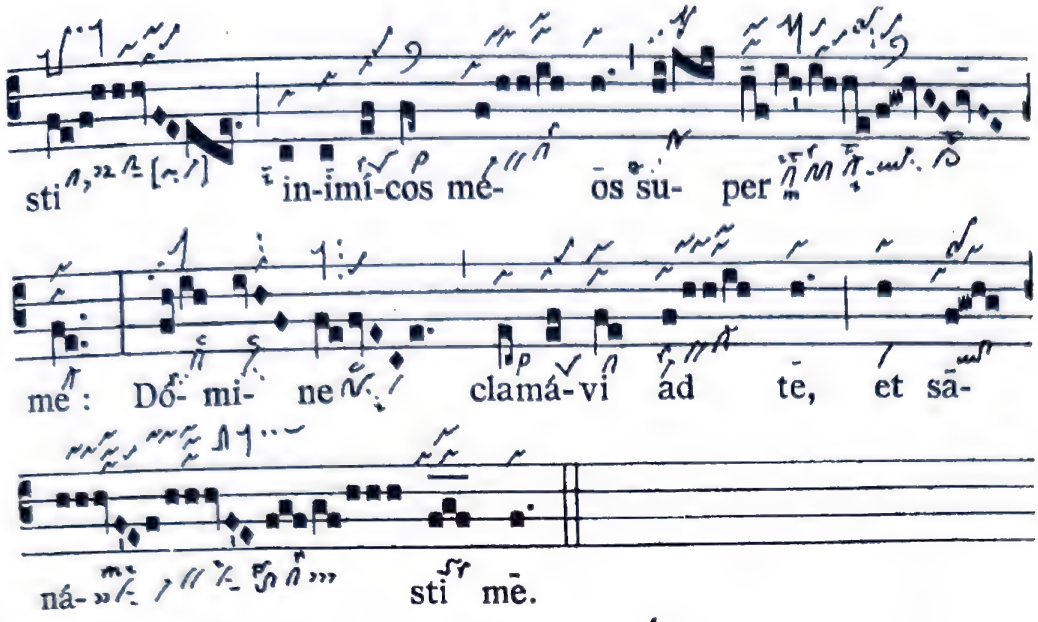
lá- te Dómi-num, omnes gen- tes : et collaudá-



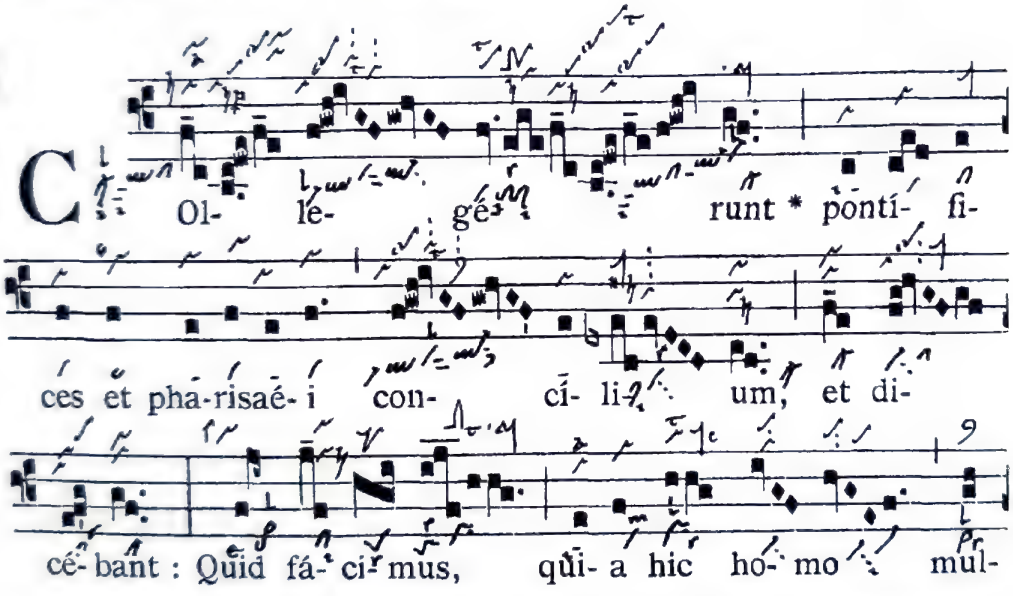
te e- um, om- nes pó-pu- li.

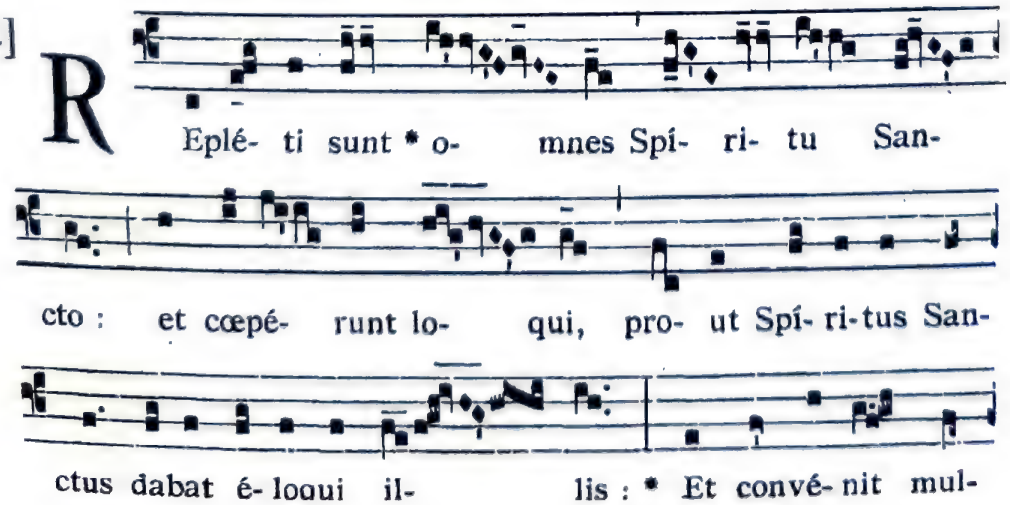
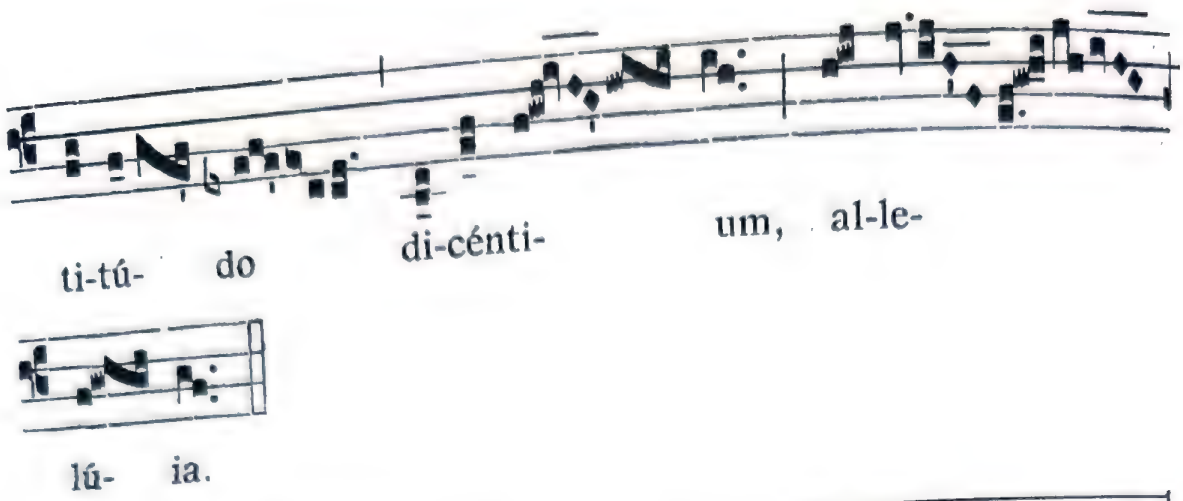
DE Si- on * ex-í-bit lex, et verbum Dómi-ni

de Je-rú-sa-lem. E u o u a e.

EX- altá- bo te * Dómi- ne, quó- ni- am

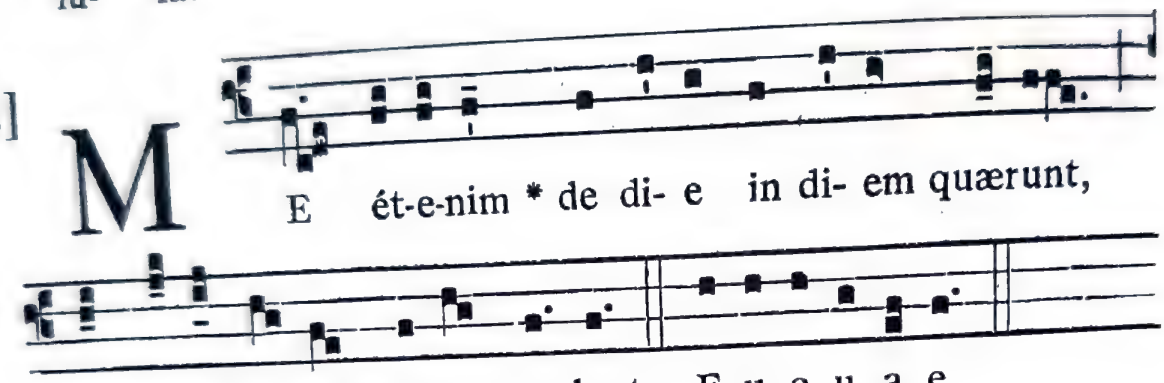


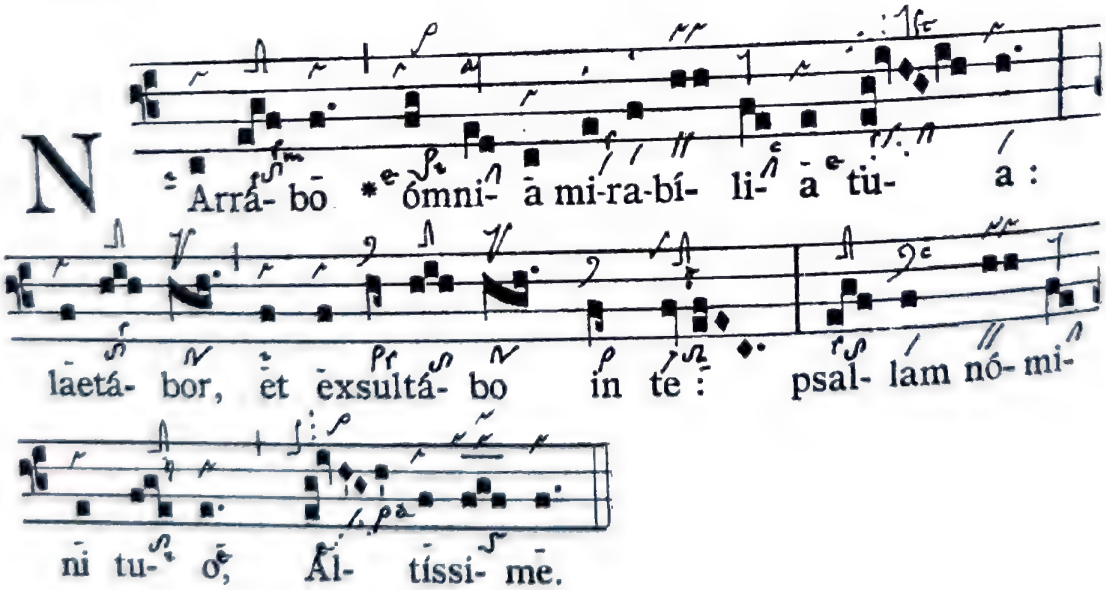
sti in-imí-cos mé- ōs su- per
mé: Dó- mi- ne clamá-vi ad te, et sā-
ná- sti mē.

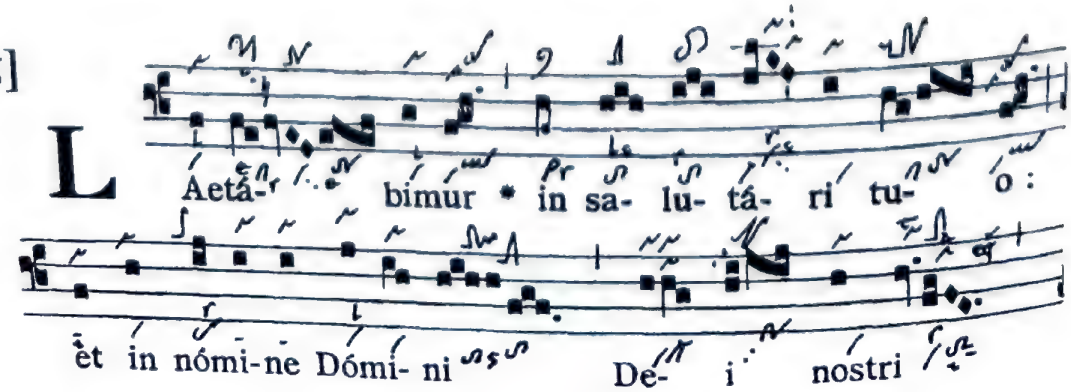
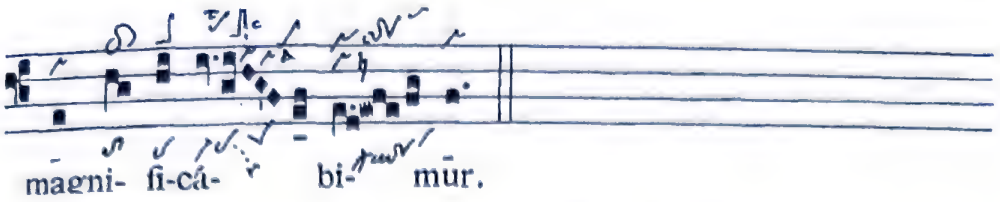
[121]

Ol- le- gé- runt * pontí- fi-
ces et phā-risaé- i con- cí- li- um, et di-
cé- bant: Quid fá- ci- mus, qūi- a hic ho- mo mul-

[122]

Eplé- ti sunt * o- mnes Spí- ri- tu San-
cto: et cœpé- runt lo- qui, pro- ut Spí- ri-tus San-
ctus dabat é- loqui il- lis: * Et convé- nit mul-

ti-tú- do
di-cénti-
um, al-le-
lú- ia.

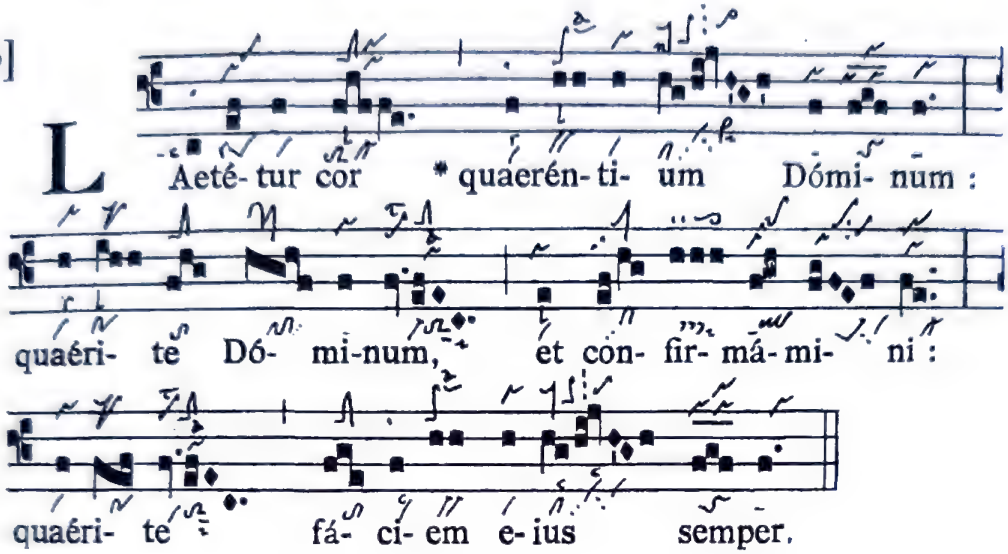
[123]


M
E ét-e-nim * de di- e in di- em quærunt,
et sci-re vi- as me- as vo- lunt. E u o u a e.

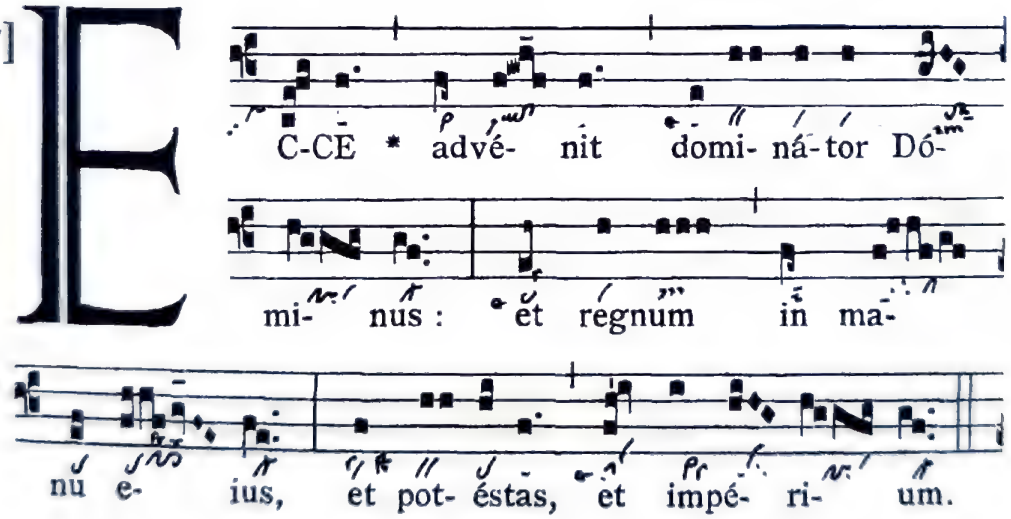
[124]

N
Arrá- bō * ómni- ā mi-ra-bí- li- ā tu- a :
lætá- bor, et exsultá- bo in te : psal- lam nó- mi-
ni tu- o, Ál- tíssi- me.

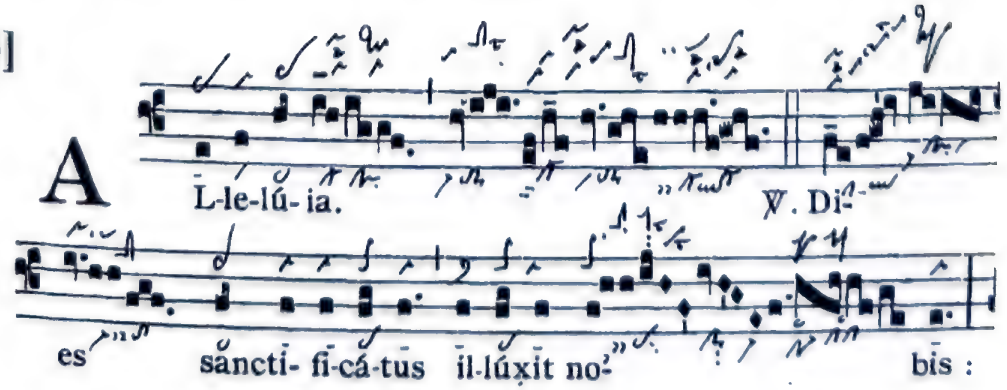
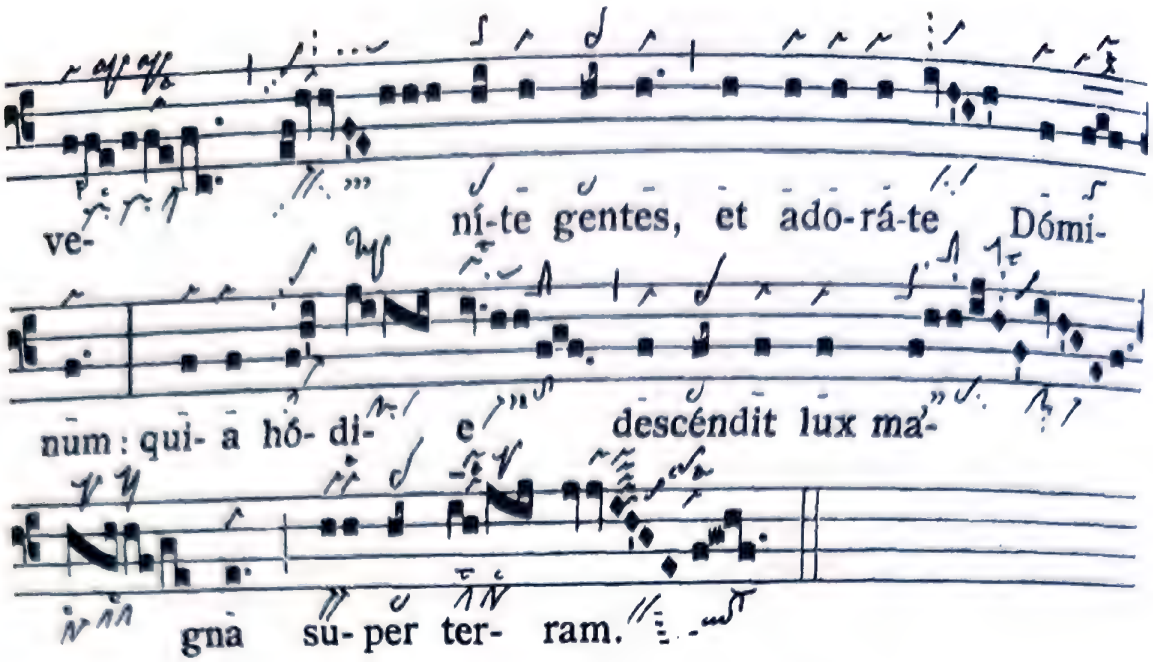
[125]

L
Aetá- bimur * in sa- lu- tá- ri tu- o :
et in nómi-ne Dómi- ni De- i nostri

magni- fi-cá- bi- mūr.

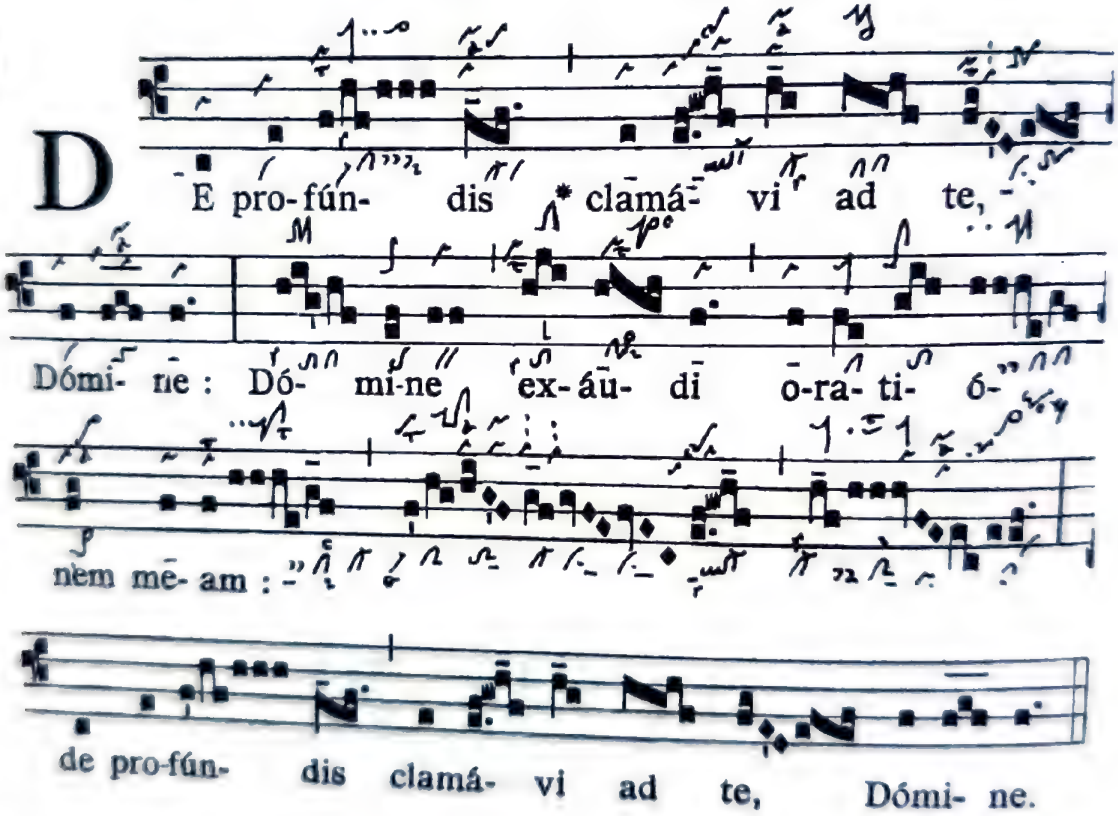
[126]

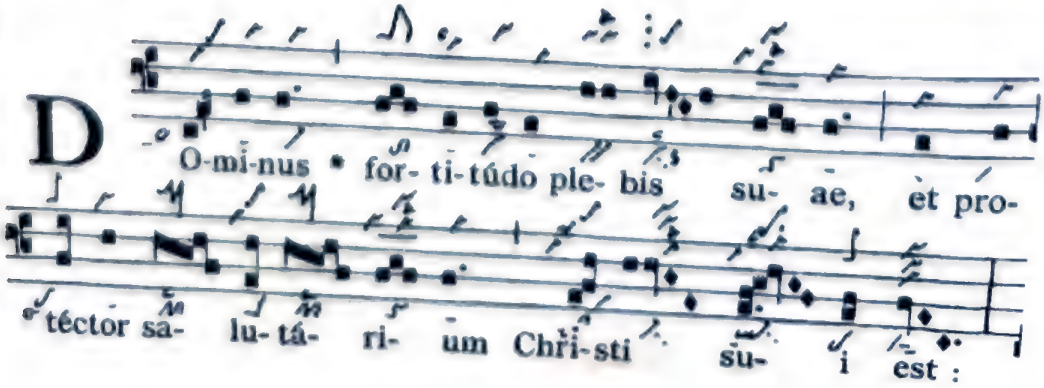

Aeté- tur cor * quaerén- ti- um Dómi- num :
quaéri- te Dó- mi-num, et con- fir- má- mi- ni :
quaéri- te fá- ci- em e- ius semper.

[127]

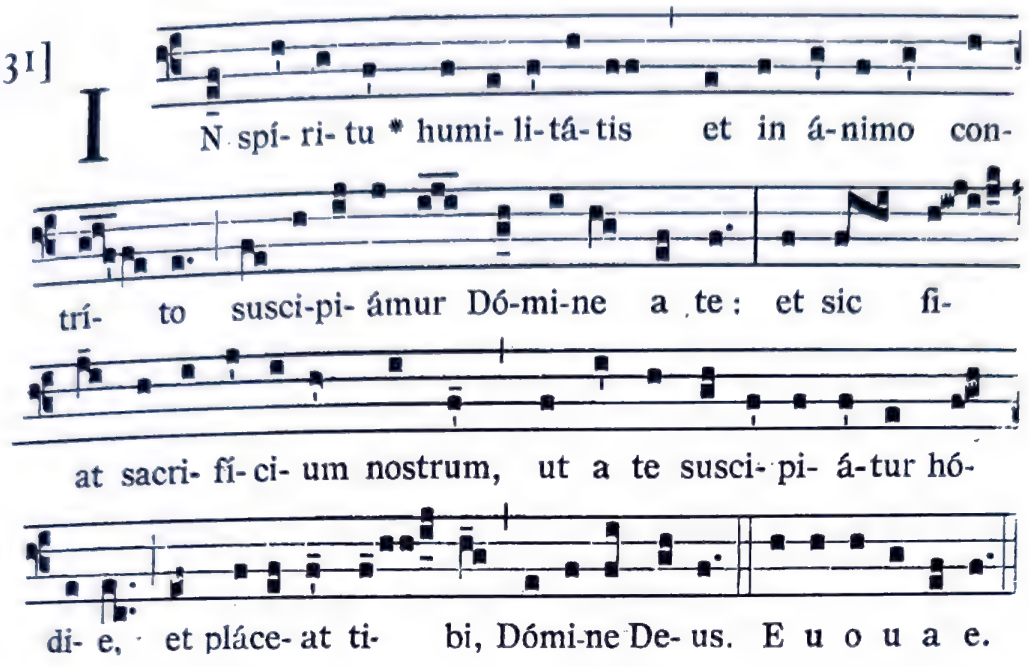

C-CE * advé- nit domi- ná- tor Dó-
mi- nus : et regnum in ma-
nu e- ius, et pot- éstas, et impé- ri- um.

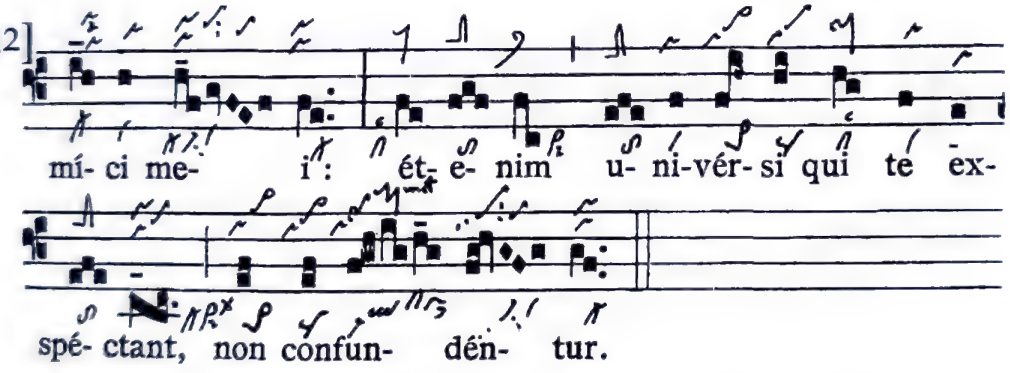
[128]

A L-le-lú- ia. ℣. Di-
es sancti- fi-cá-tus il-lúxit no- bis :

ve- ní-te gentes, et ado-rá-te Dómi-
num: qui- a hó- di- e descéndit lux ma-
gna su- per ter- ram.

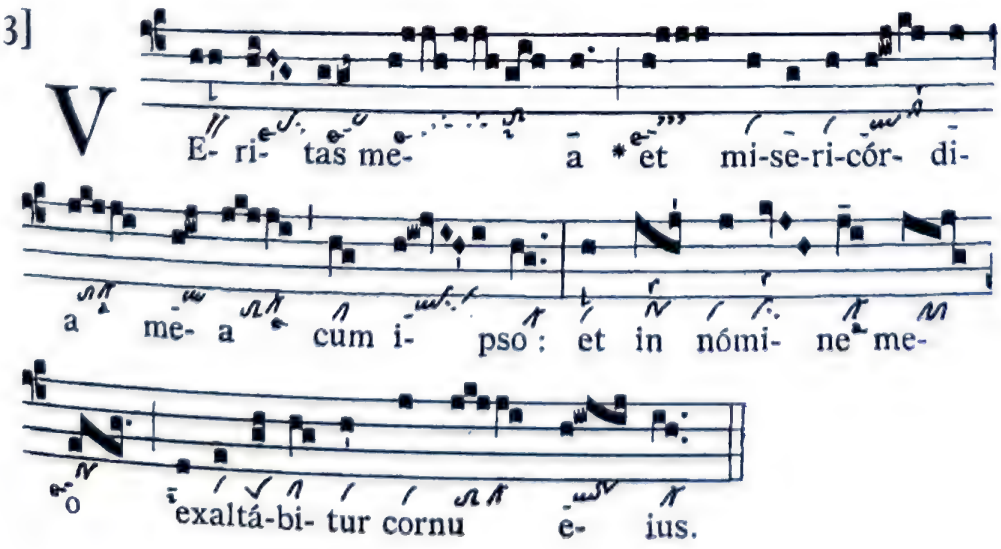
[129]

D E pro-fún- dis clamá- vi ad te,
Dómi- ne: Dó- mi-ne ex-áu- di o-ra- ti- ó-
nem me- am:
de pro-fún- dis clamá- vi ad te, Dómi- ne.

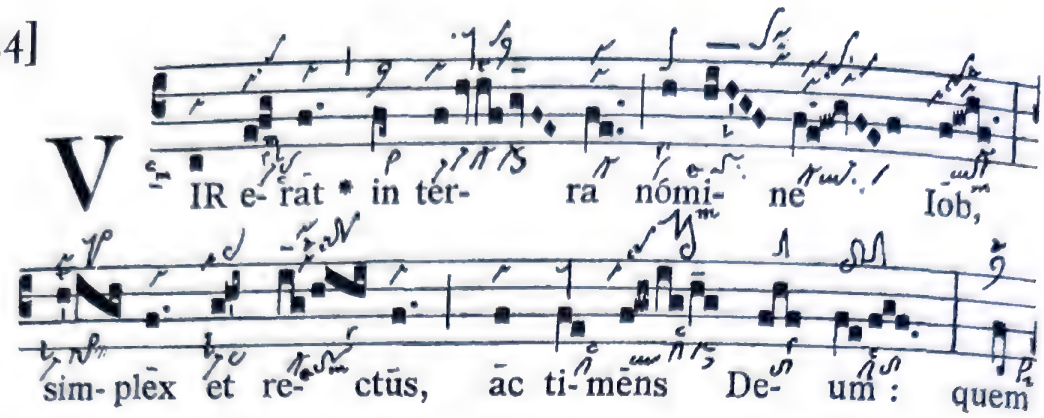
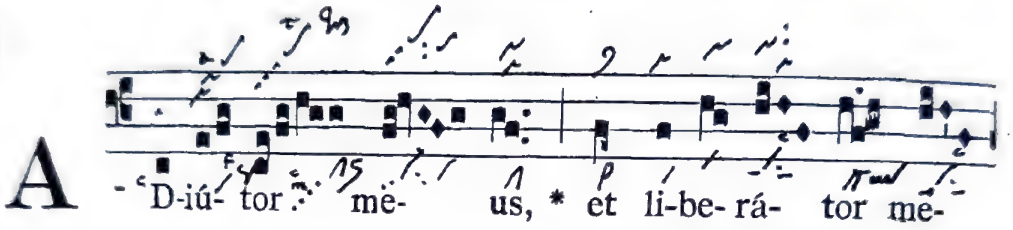
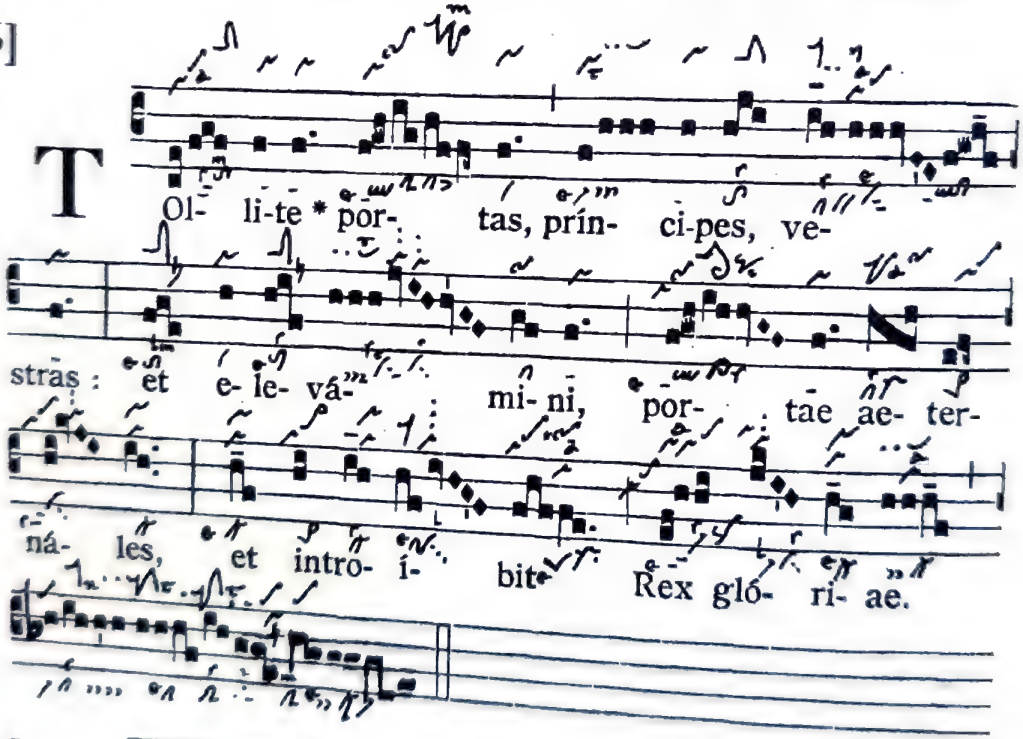
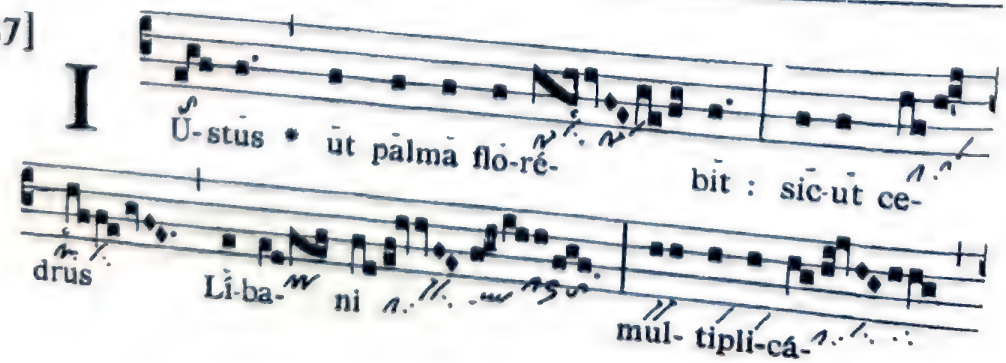
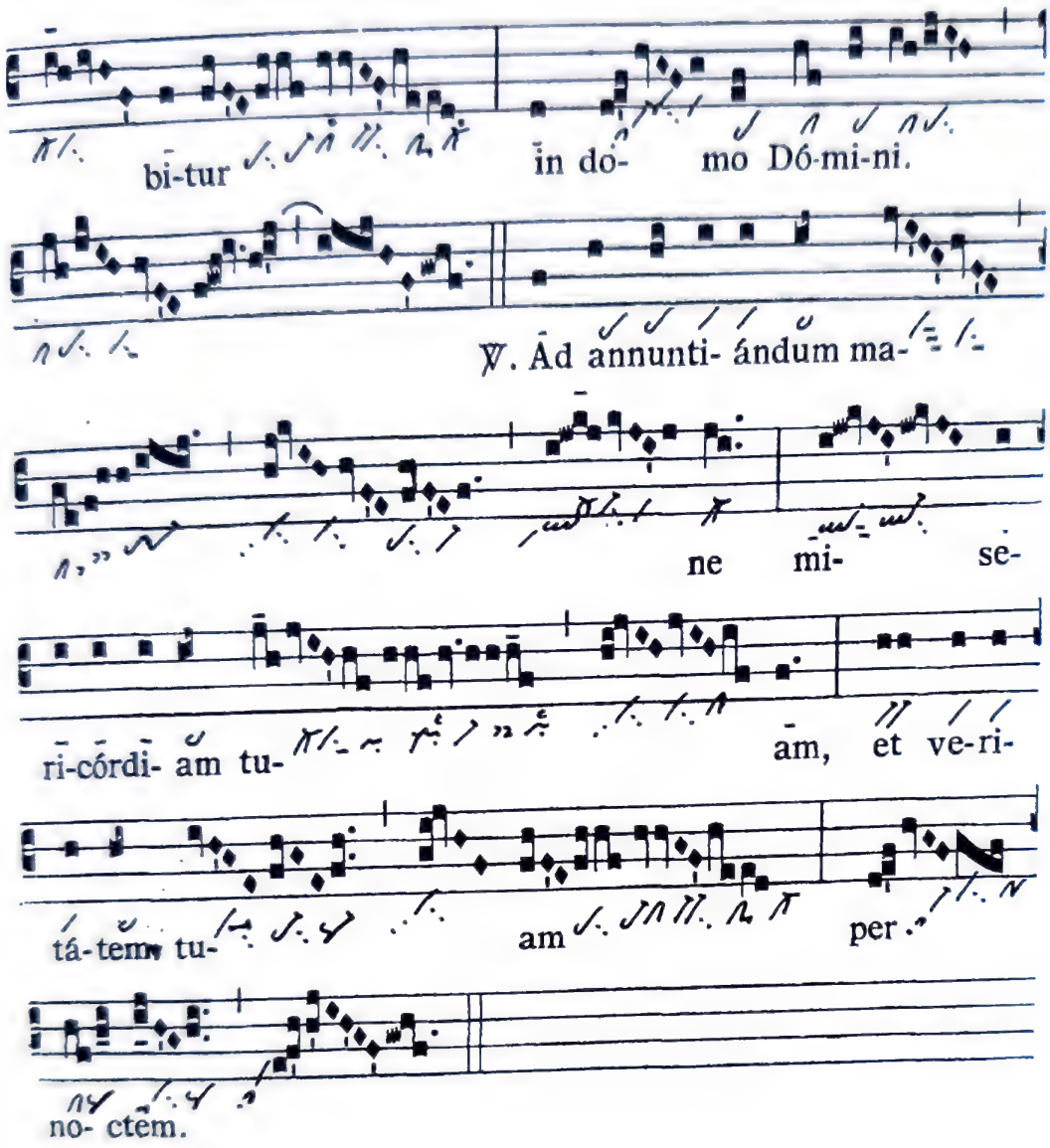
[130]

D O-mi-nus for- ti-túdo ple- bis su- ae, et pro-
téctor sa- lu-tá- ri- um Chri-sti su- i est:

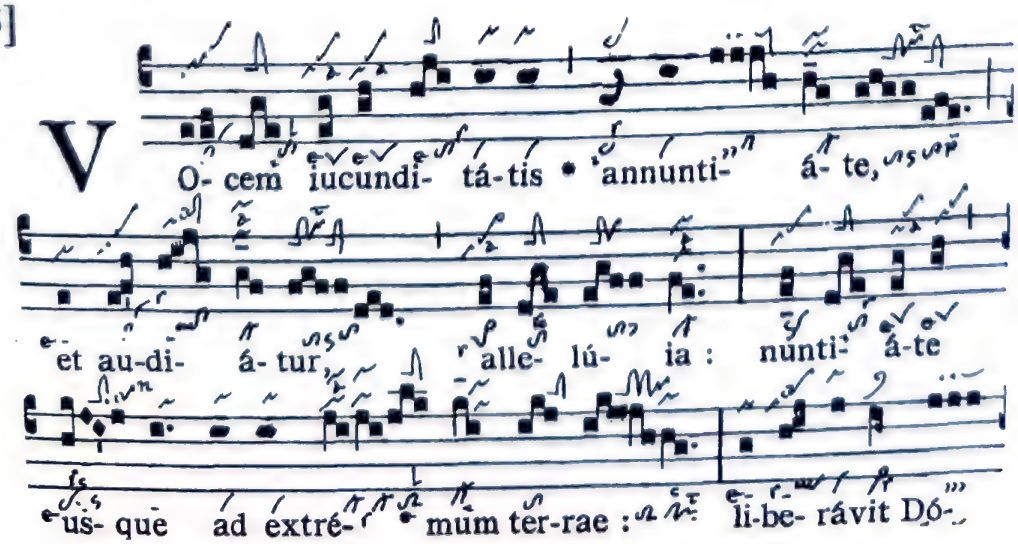
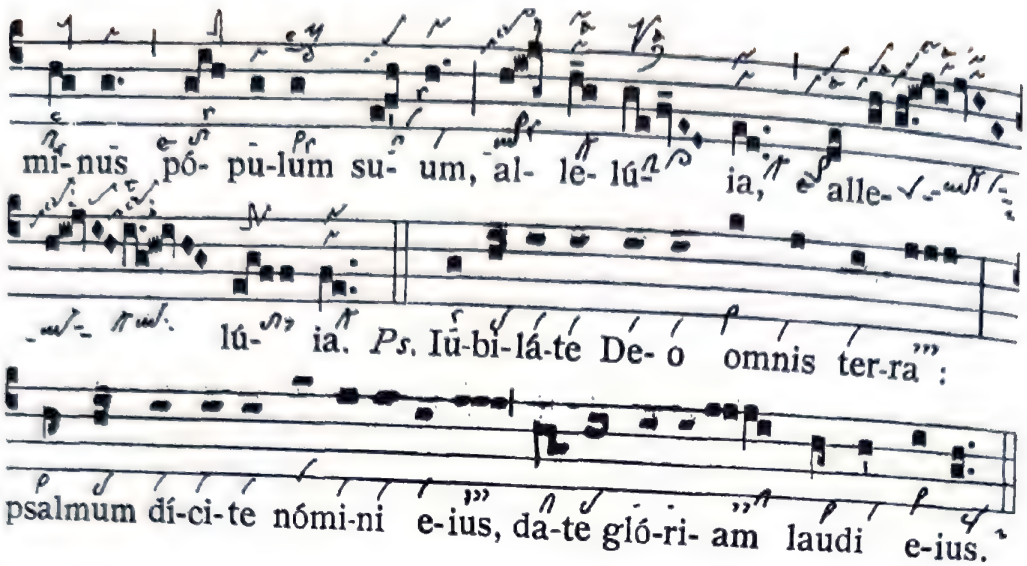
[131]

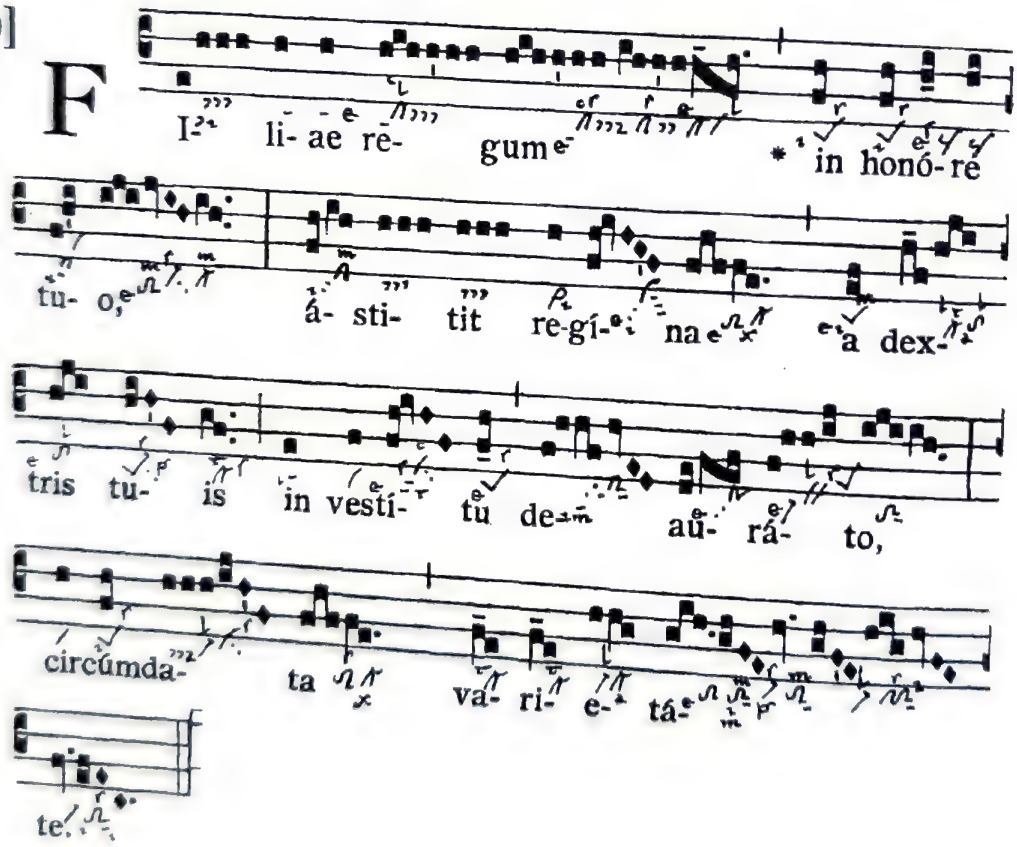

IN spí- ri- tu * humi- li-tá- tis et in á-nimo con-
trí- to susci-pi- ámur Dó-mi-ne a te: et sic fi-
at sacri- fí- ci- um nostrum, ut a te susci- pi- á-tur hó-
di- e, et pláce- at ti- bi, Dómi-ne De- us. E u o u a e.

[132]

mí- ci me- i: ét- e- nim u- ni-vér- si qui te ex-
spé- ctant, non confún- dén- tur.

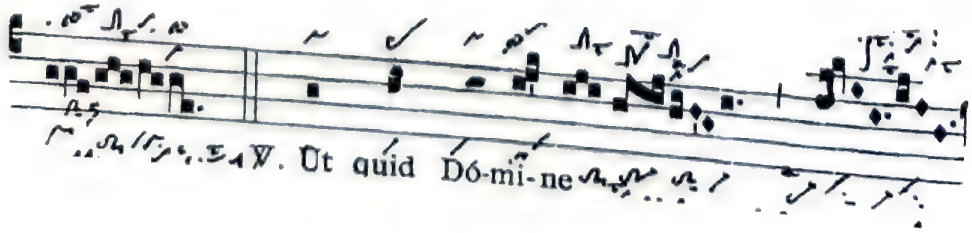
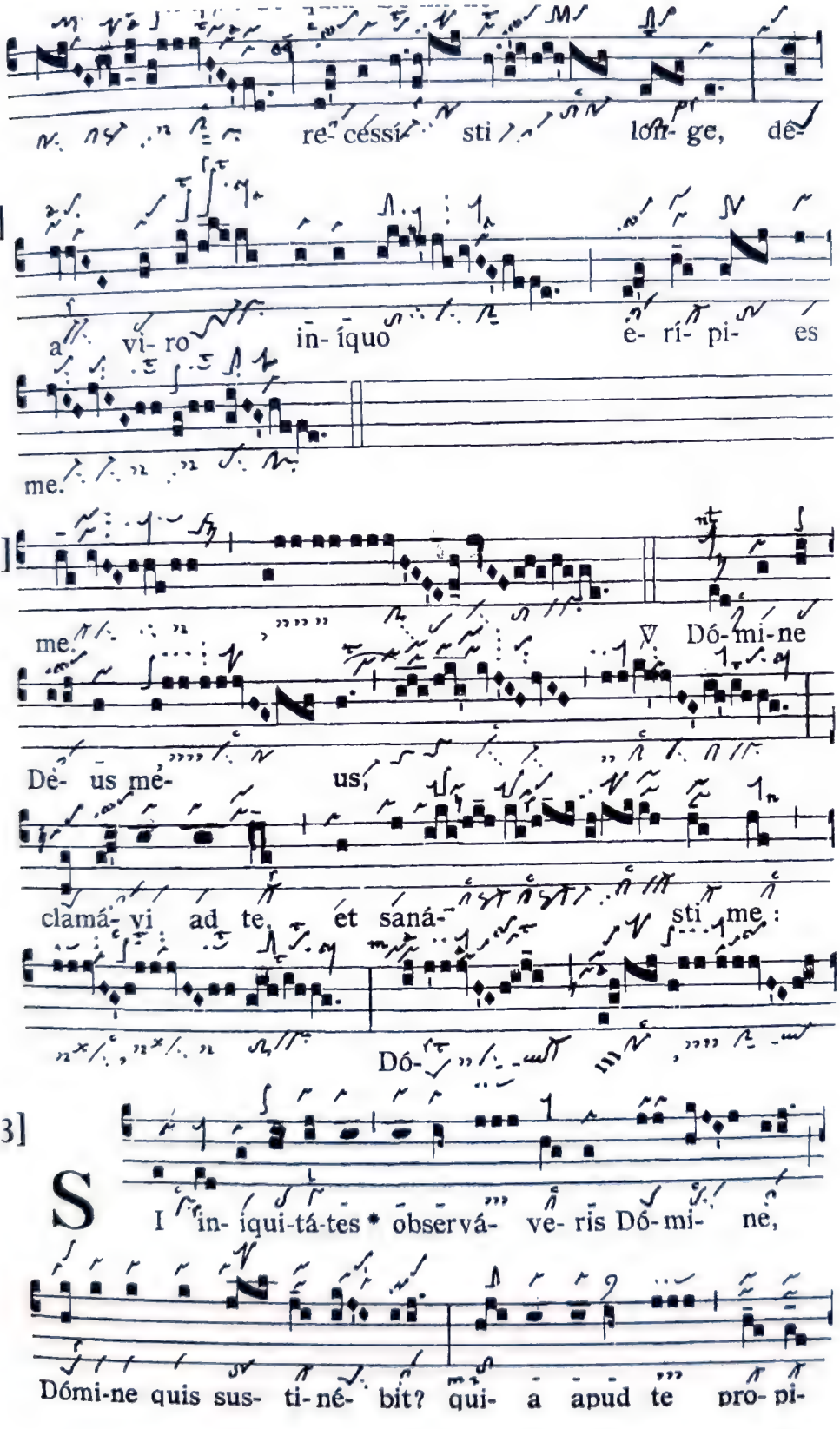
[133]

V E- ri- tas me- a * et mi-se-ri-cór- di-
a me- a cum i- pso: et in nómi- ne me-
o exaltá-bi- tur cornu e- ius.

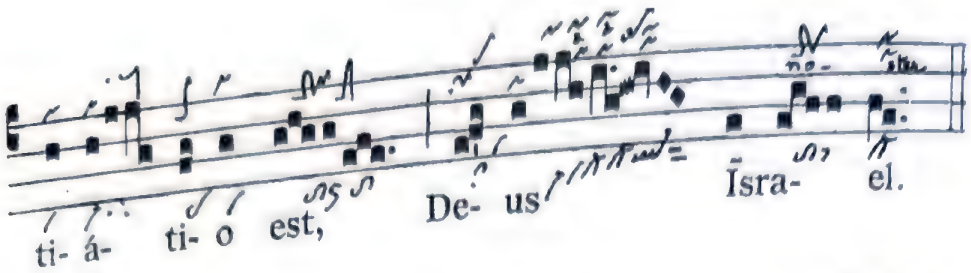
[134]

[135]

[136]

[137]

bi-tur in dó- mo Dó-mi-ni.
℣. Ád annunti- ándum ma-
ne mi- se-
ri-córdi- am tu- ām, et ve-ri-
tá-tem tu- am per
no- ctem.

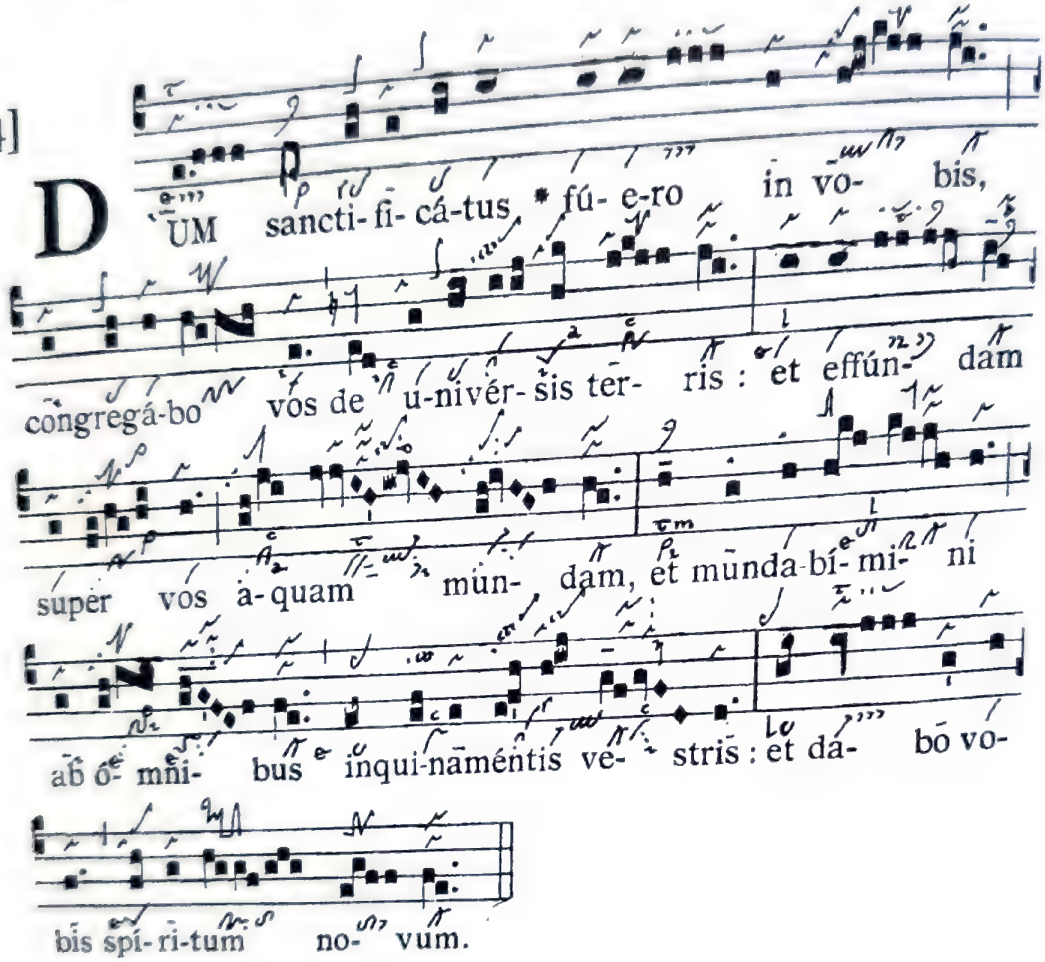
[138]

V O- cem iucundi- tá-tis * annunti- á- te,
et au-di- á- tur, alle- lú- ia : nunti- á-te
us- que ad extré- * mum ter-rae : li-be- rávit Dó-

mi- nus pó- pu- lum su- um, al- le- lú- ia, alle-
lú- ia. *Ps.* Iú- bi- lá- te De- o omnis ter- ra:
psalmum dí- ci- te nómi- ni e- ius, da- te gló- ri- am laudi e- ius.

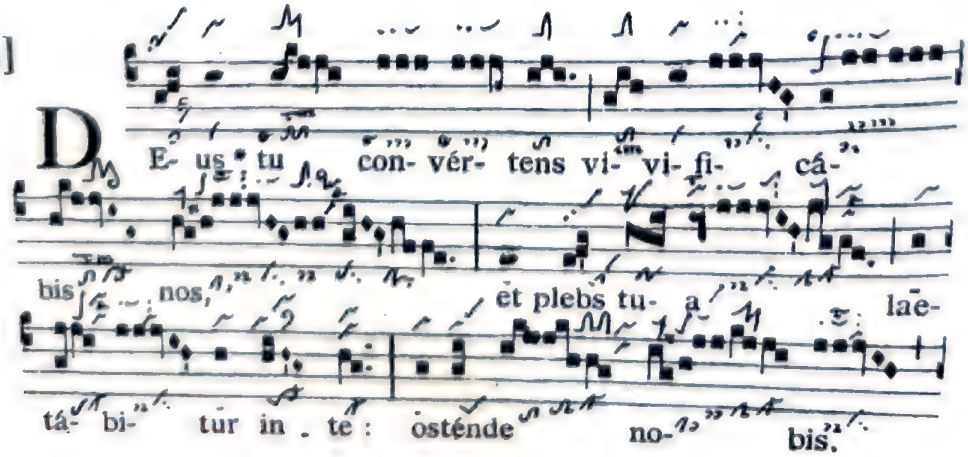
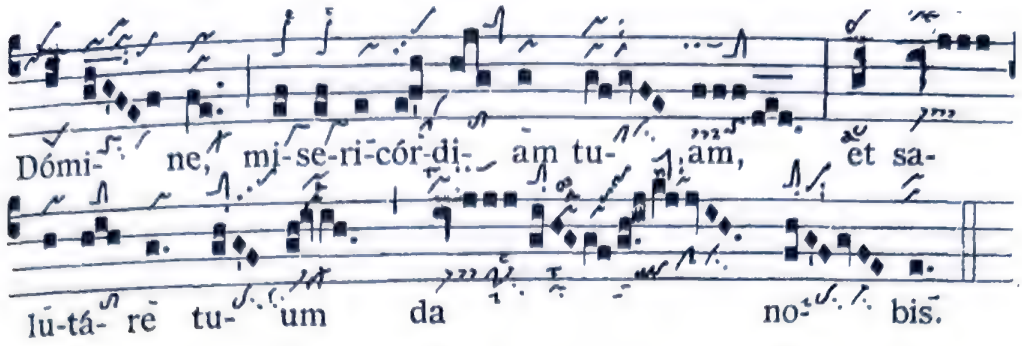
[139]

F
I- li- ae re- gum in honó- re
tu- o, á- sti- tit re- gí- na a dex-
tris tu- is in vestí- tu de- au- rá- to,
circúmda- ta va- ri- e- tá-
te.

[140]

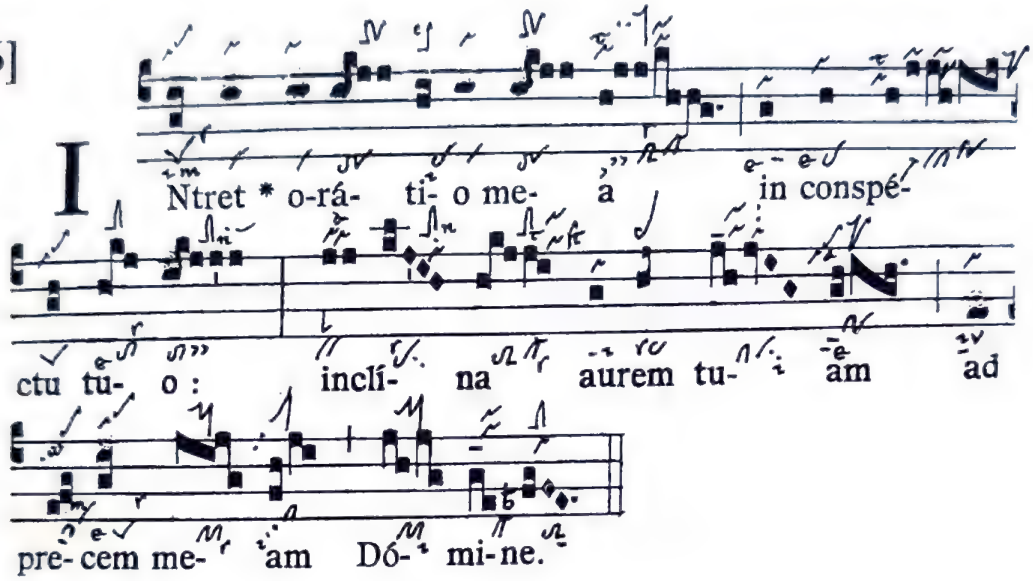

℣. Ut quid Dó- mi- ne

www.blasetti.com

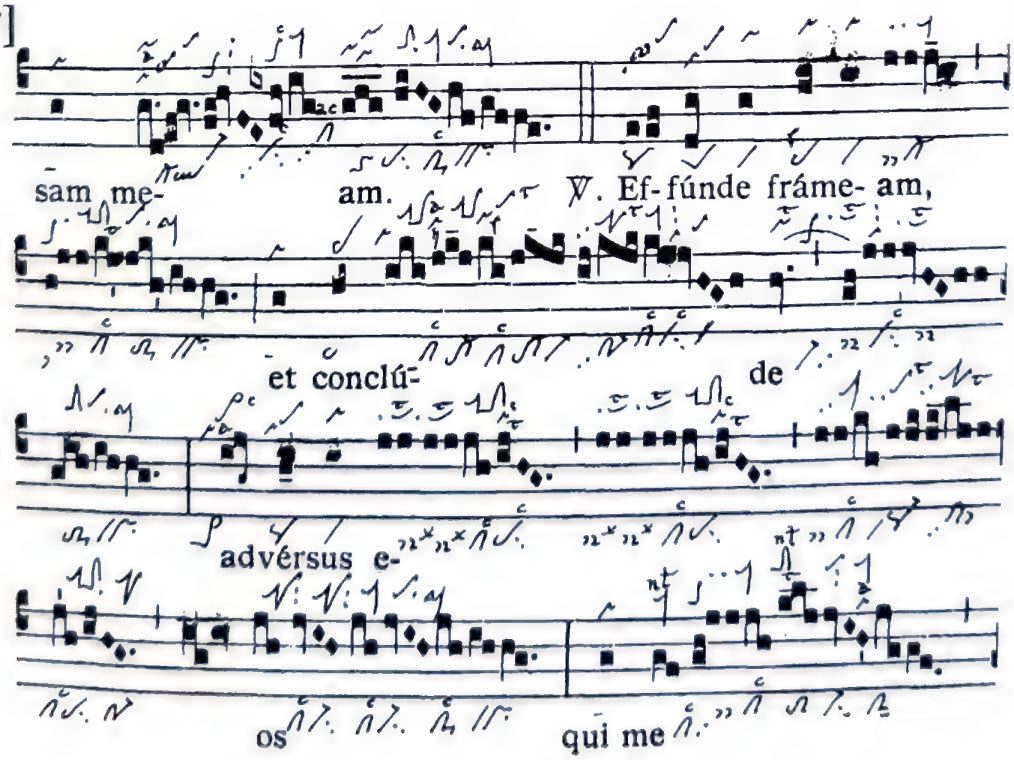
158

ti- á- ti- o est, De- us Īsra- el.

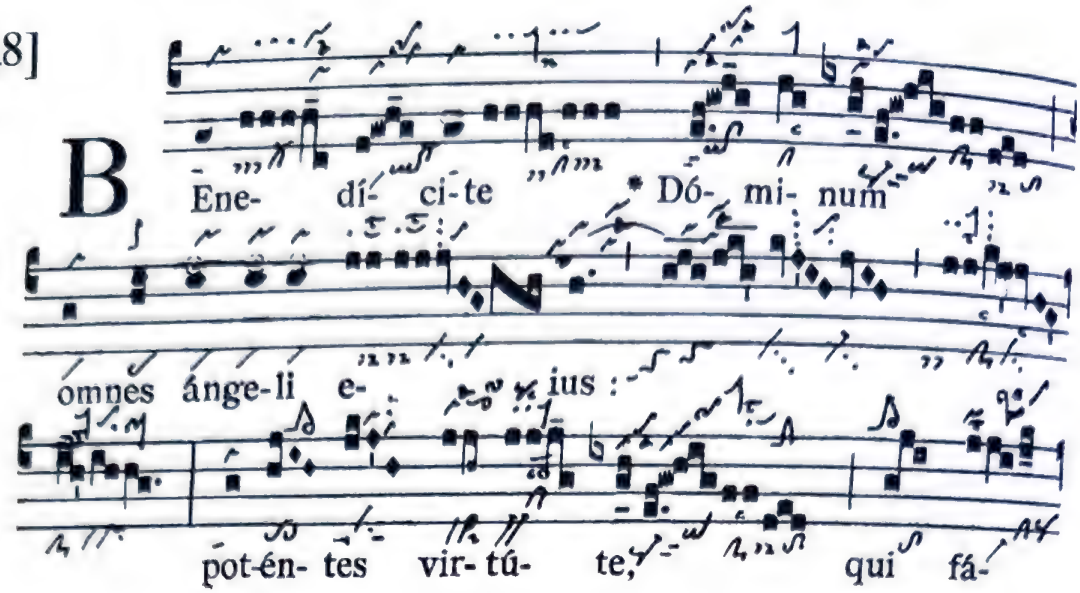
[144]

DUM sancti- fi- cá-tus * fú- e-ro in vo- bis,
congregá-bo vos de u-nivér- sis ter- ris : et effún- dam
super vos a-quam mun- dam, et mūnda-bí- mi- ni
ab ō- mni- bus inqui-nāméntis ve- stris : et dá- bō vo-
bis spí- ri-tum no- vum.

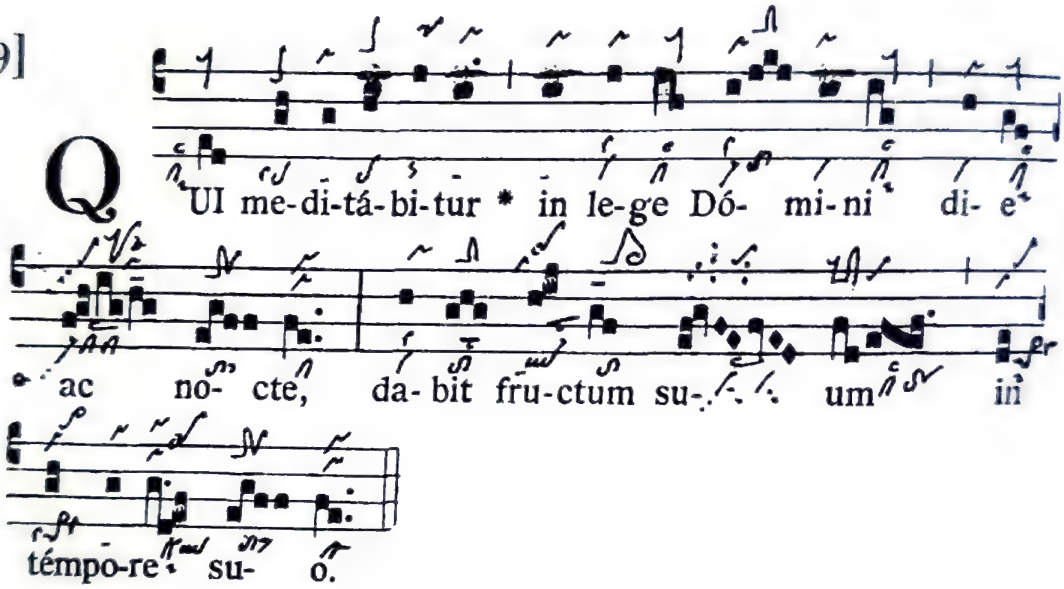
[145]

DE- us * tu con- vér- tens vi- vi- fi- cá-
bis nos, et plebs tu- a laē-
tá- bi- tur in . te : ósténde no- bis.

Dómi- ne, mi-se-ri-cór-di- am tu- am, et sa-
lu-tá- re tu- um da no- bis.

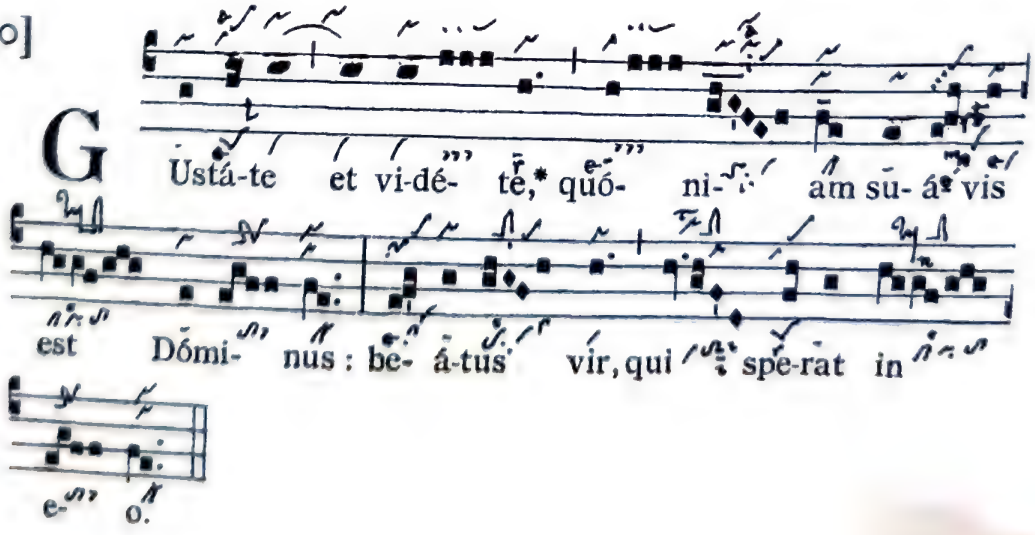
[146]

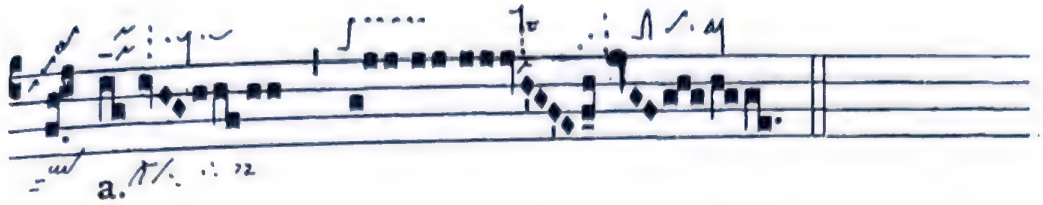
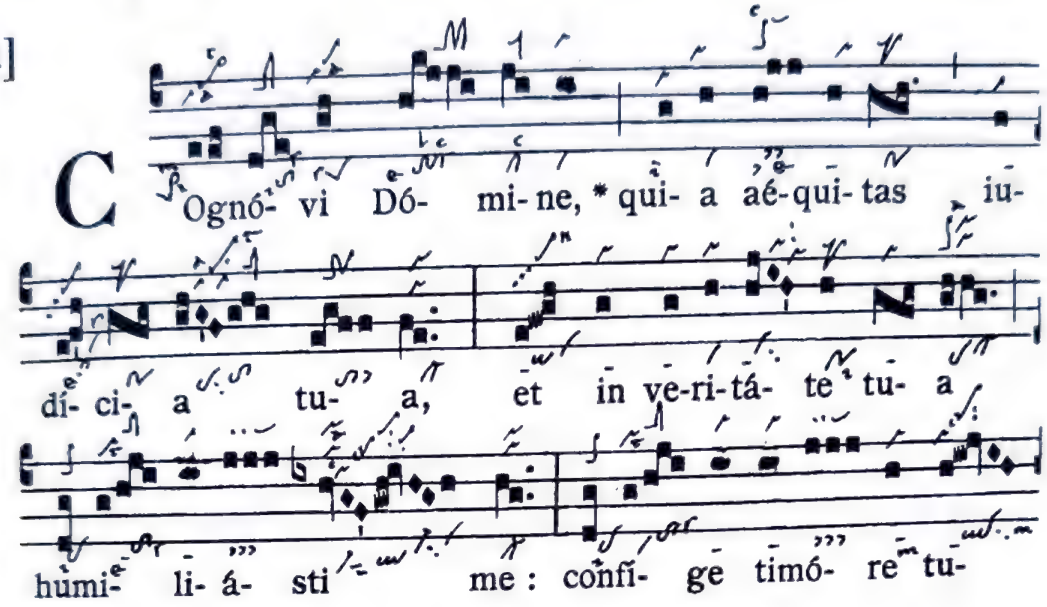
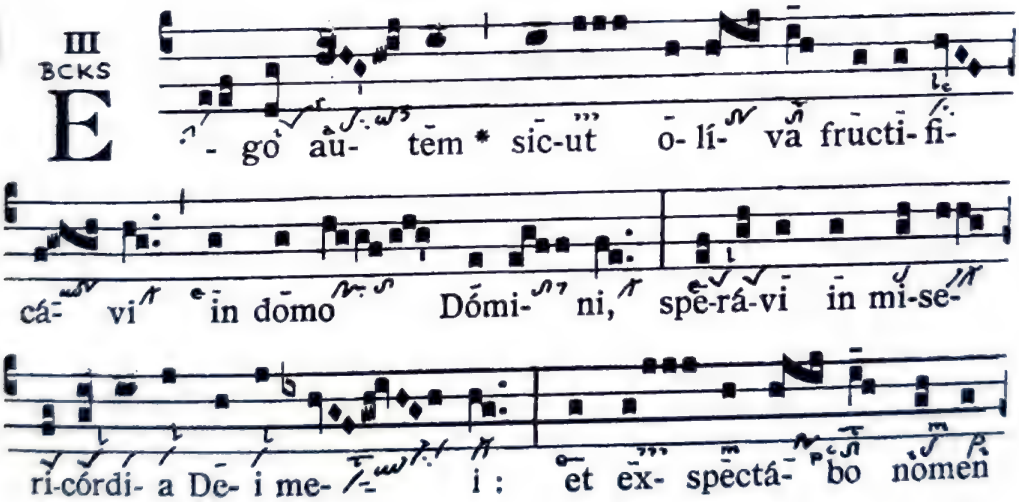
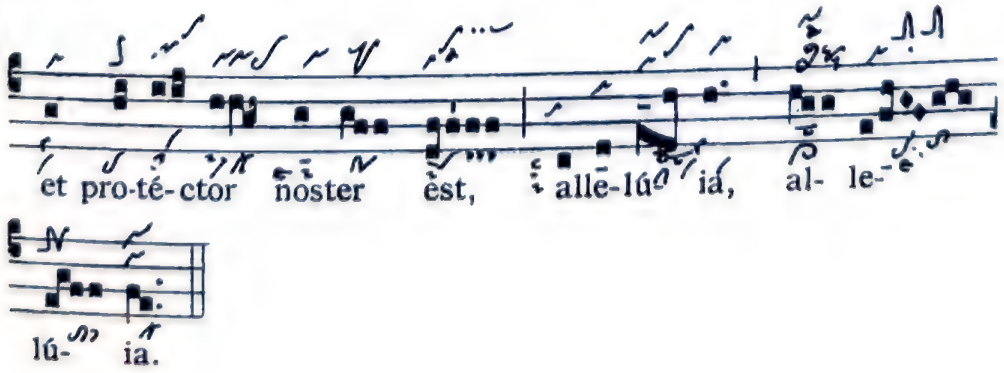

I Ntret * o-rá- ti- o me- a in conspé-
ctu tu- o : inclí- na aurem tu- am ad
pre- cem me- am Dó- mi- ne.

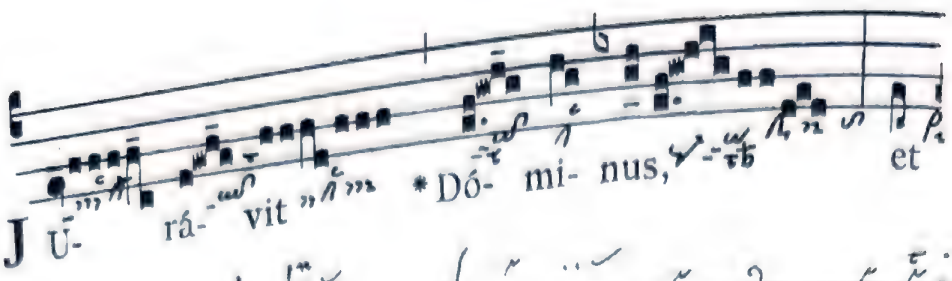
[147]

sam me- am. ℣. Ef- fúnde fráme- am,
et conclú- de
advérsus e-
os qui me

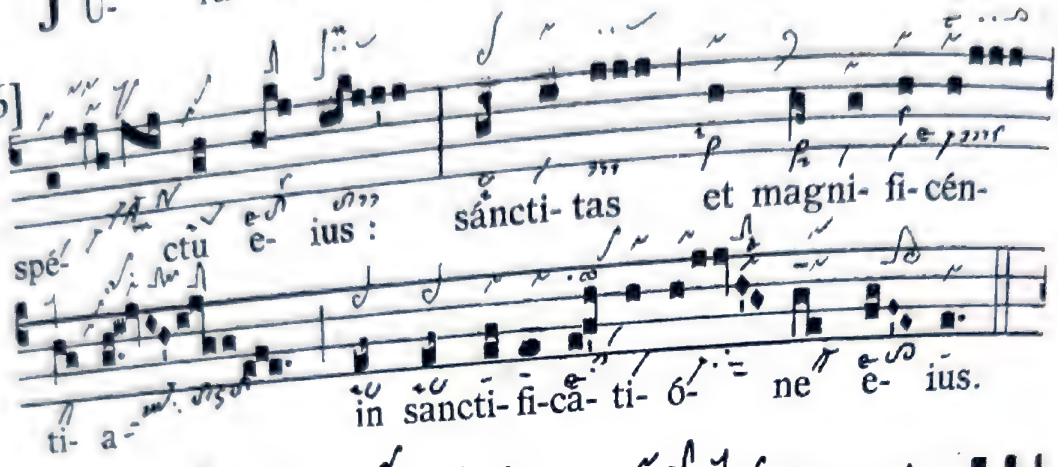
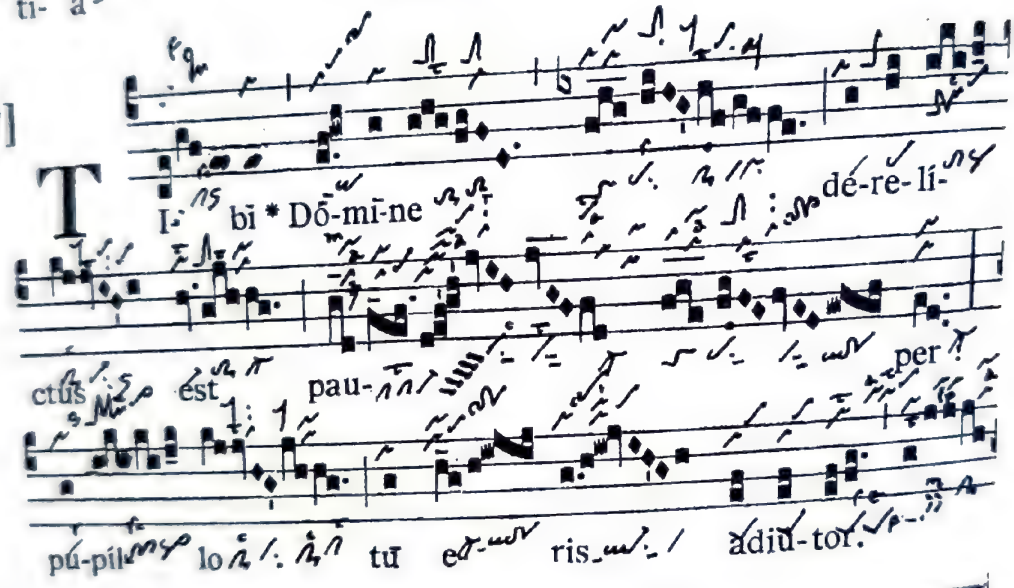
[148]

Bene- dí- ci-te * Dó- mi- num
omnes ánge-li e- ius :
pot-én- tes vir- tú- te, qui fá-

[149]

Qui me-di-tá-bi-tur * in le-ge Dó- mi-ni di- e
ac nó- cte, da- bit fru-ctum su- um in
témpo-re su- o.

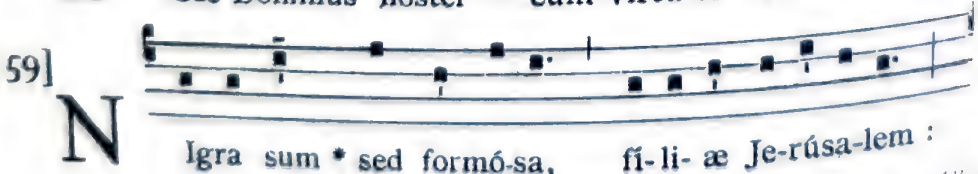
[150]

Gustá-te et vi-dé- te,* quó- ni- am su- á vis
est Dómi- nus : be- á-tus vir, qui spe-rat in
e- o.

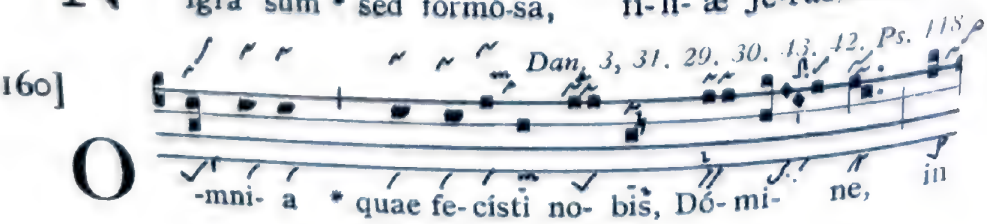
[151]

[152]

[153]

[154]

[155]

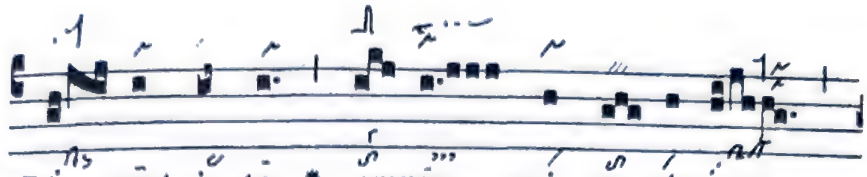


[156]

[157]

[158]

[159]



[160]

[161]

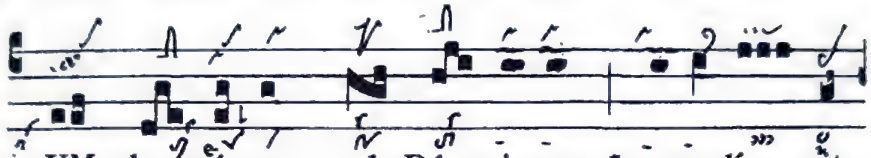


S Pé- rent in te * omnes, qui no- vé-runt

[162]

D UM comple-réntur * di- es Pente-có-stes, e-rant

[163]



D UM cla- má-rem ad Dó- mi-num,* exaudí- vit

[164]

[165] P LACÉBO Dómi-no * in re-gi- ó-ne vi-vó-rum.

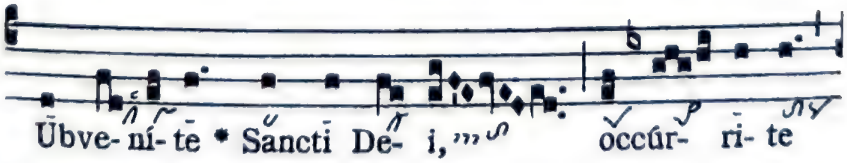
Q UI o- dit * á-ni-mam su- am in hoc mundo, in

vi-tam æ-térnam cu- stó-dit e- am. E u o u a e.

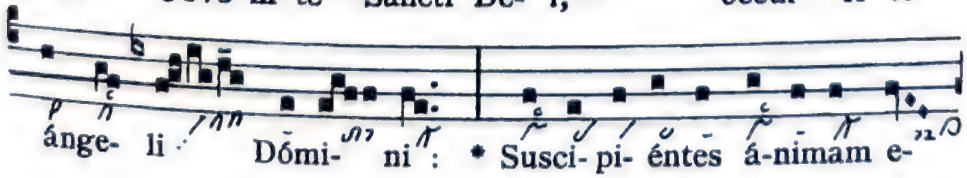
[166]

Q Uando na-tus es * inef-fa-bí- li-ter ex Vírgi-ne, tunc

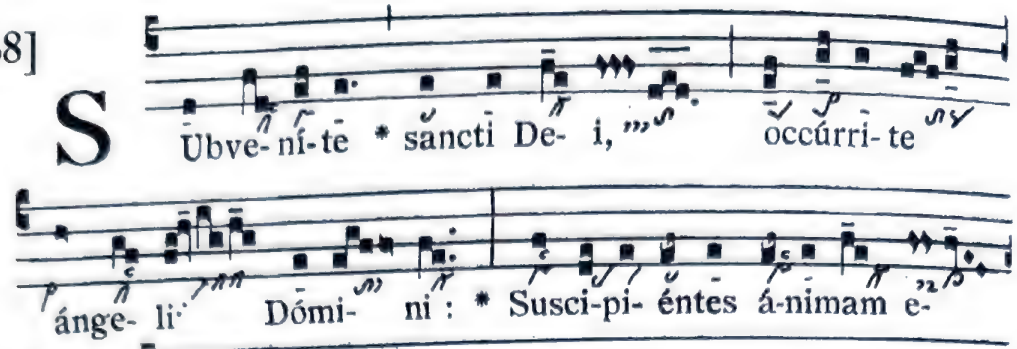
[167]

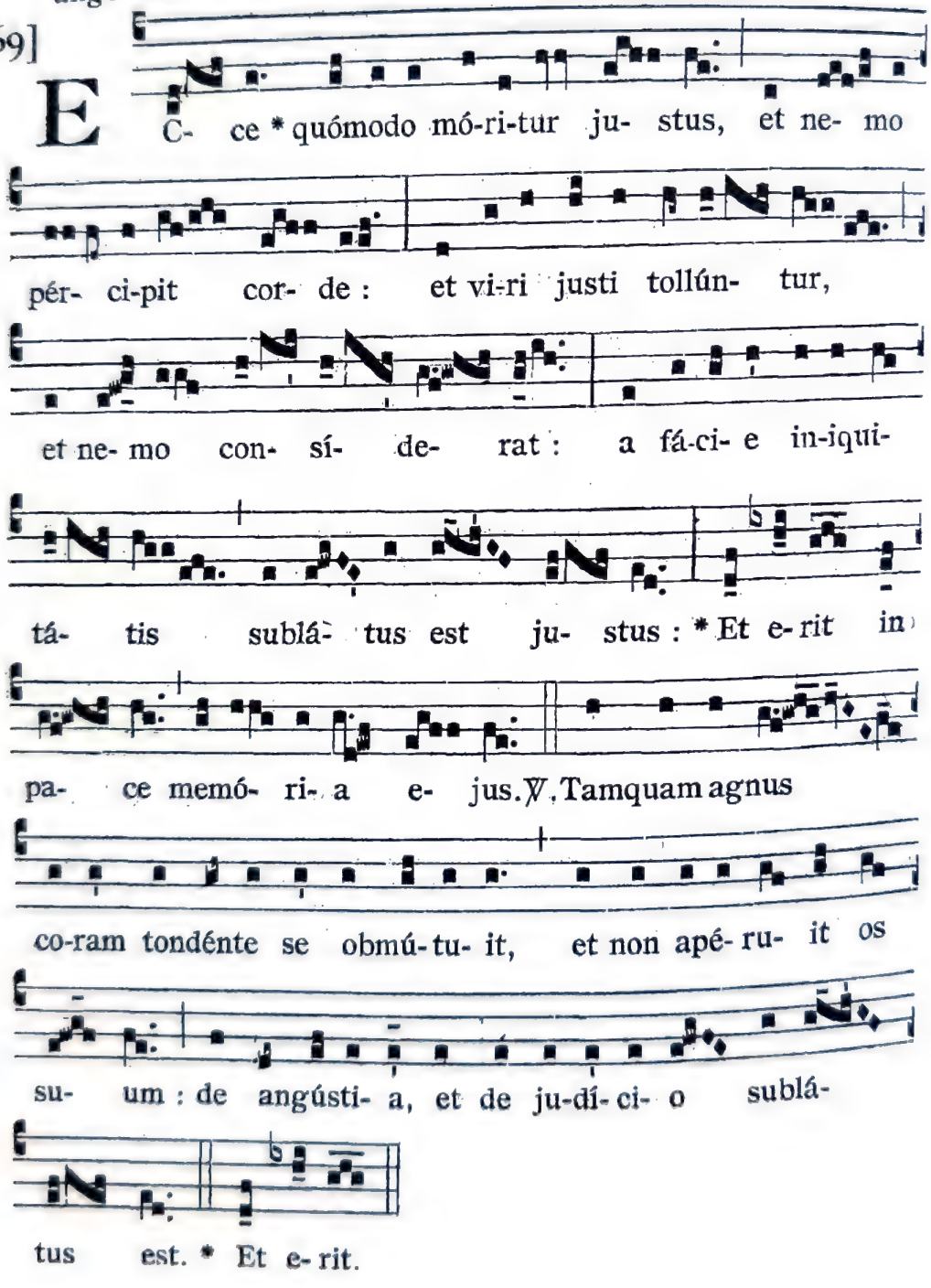


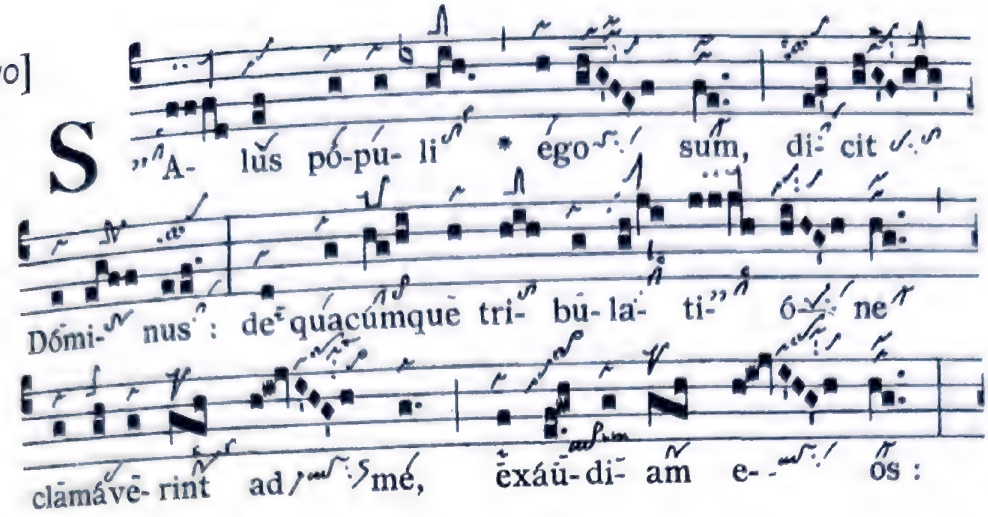
S Ūbve- ní- te * Sancti Dē- i, occúr- ri- te

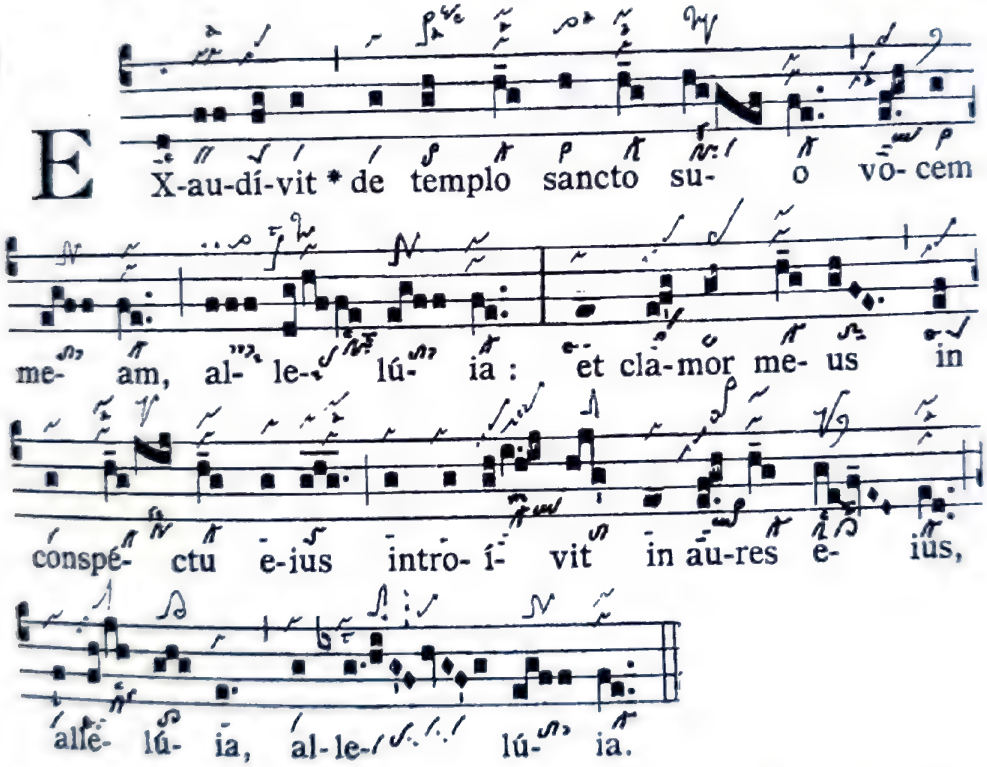


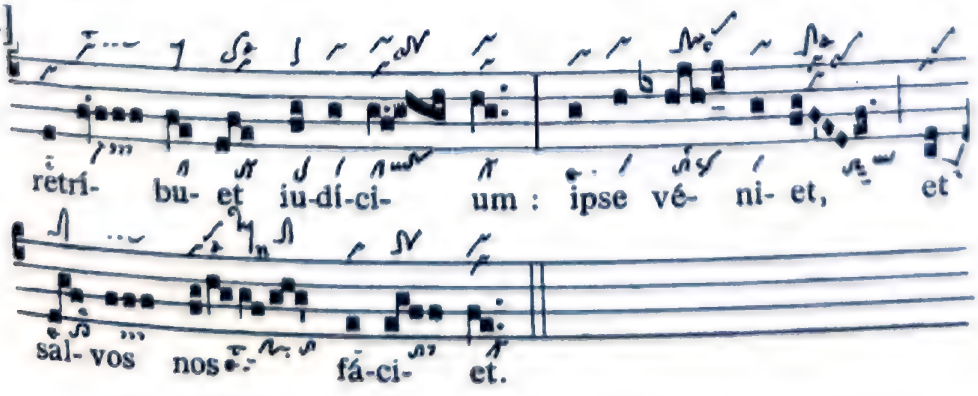
ánge- li Dómi- ni: * Susci- pi- éntes á-nimam e-

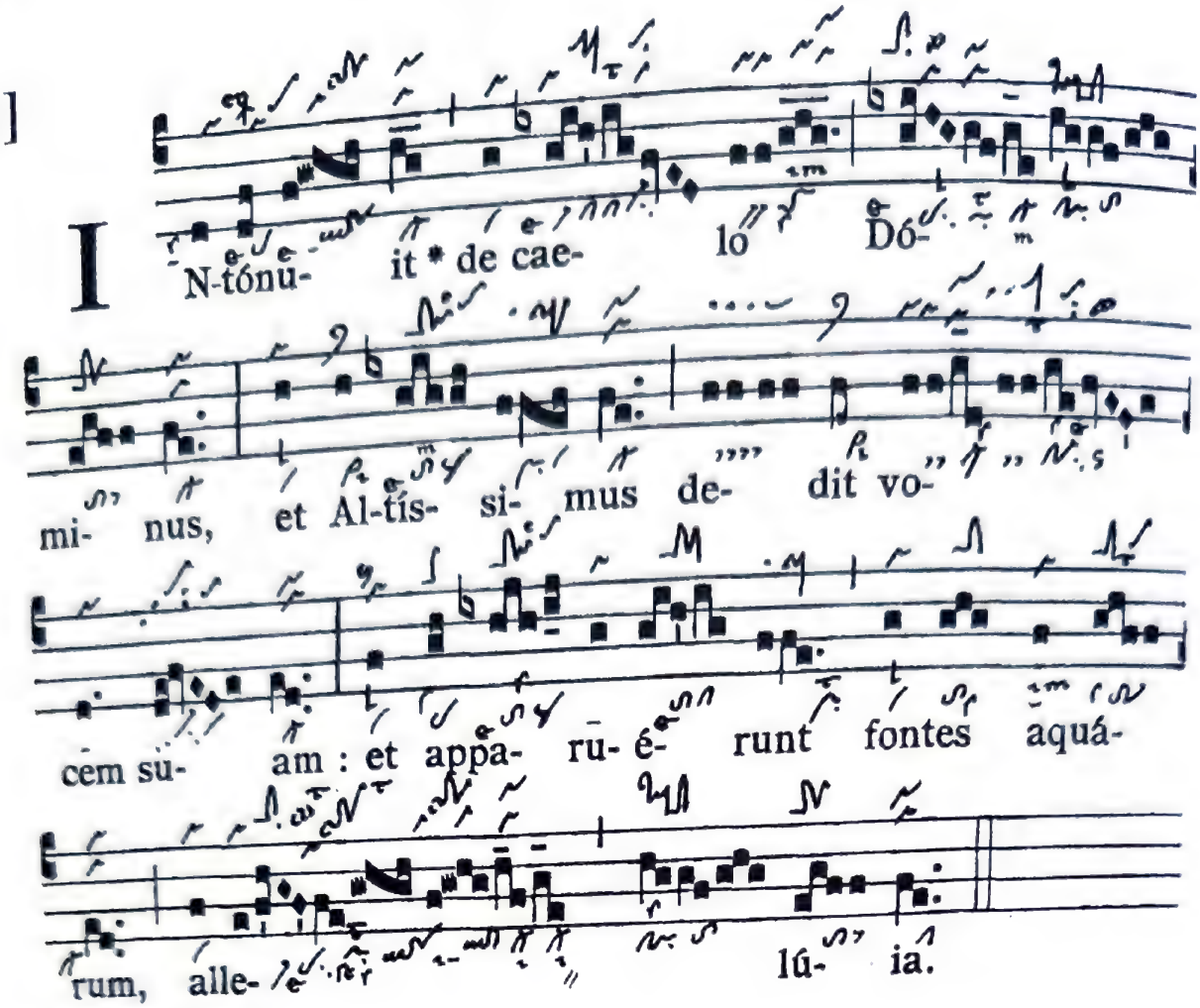
[168]

S Úbve- ní-te * sancti De- i, occúrri- te
ánge- li Dómi- ni : * Susci-pi- éntes á-nimam e-

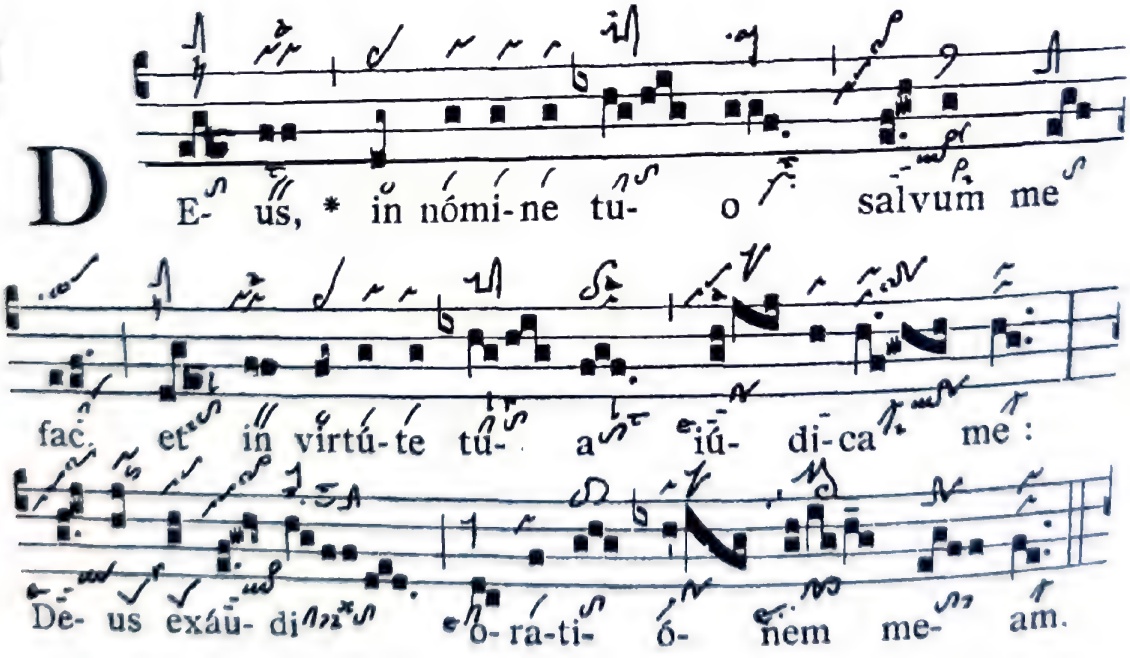
[169]

E C- ce * quómodo mó-ri-tur ju- stus, et ne- mo
pér- ci-pit cor- de : et vi-ri justi tollún- tur,
et ne- mo con- sí- de- rat : a fá-ci- e in-iqui-
tá- tis sublá- tus est ju- stus : * Et e- rit in
pa- ce memó- ri- a e- jus. ℣. Tamquam agnus
co-ram tondénte se obmú- tu- it, et non apé- ru- it os
su- um : de angústi- a, et de ju-dí- ci- o sublá-
tus est. * Et e- rit.

[170]

S "A- lus pó-pu- li * ego sum, di- cit
Dómi- nus : de quácúmquẽ tri- bu- la- ti- ó- ne
clamávẽ- rint ad mé, ẽxáu- di- am e- os :

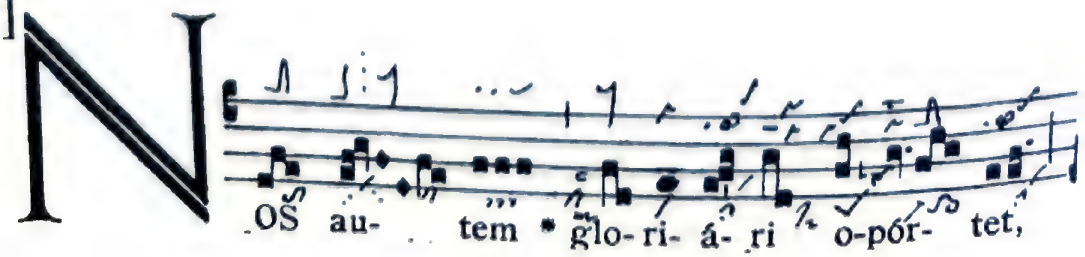
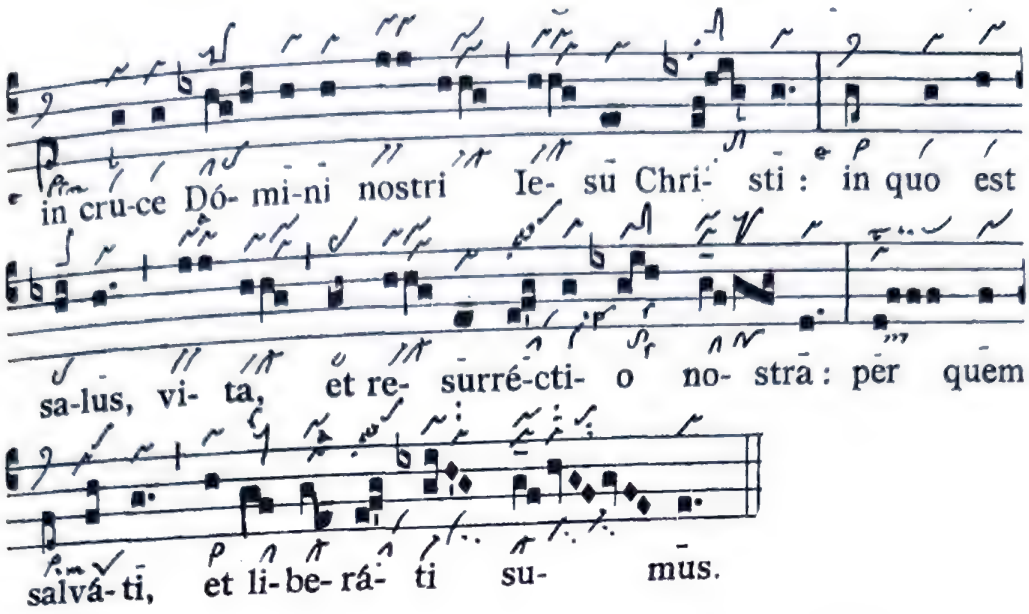
[171]

E X-au-dí-vit * de templo sancto su- o vo- cem
me- am, al- le- lú- ia : et cla-mor me- us in
conspé- ctu e-ius intro- í- vit in áu-res e- ius,
alle- lú- ia, al-le- lú- ia.

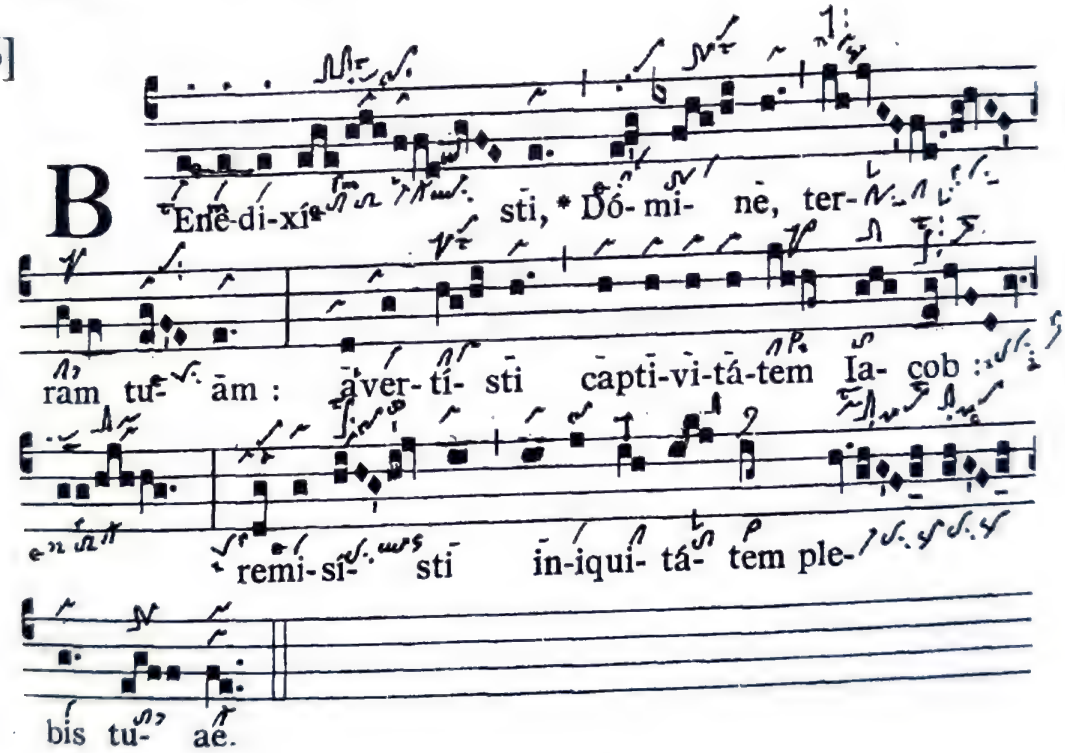
[172]

retri- bu- et iu-dí-ci- um : ipse vé- ni- et, et
sal- vos nos fá-ci- et.

[173]

IN-tónu- it * de cae- lo Dó-
mi- nus, et Al-tís- si- mus de- dit vo-
cem su- am : et appa- rū- é- runt fontes aquá-
rum, alle- lú- ia.

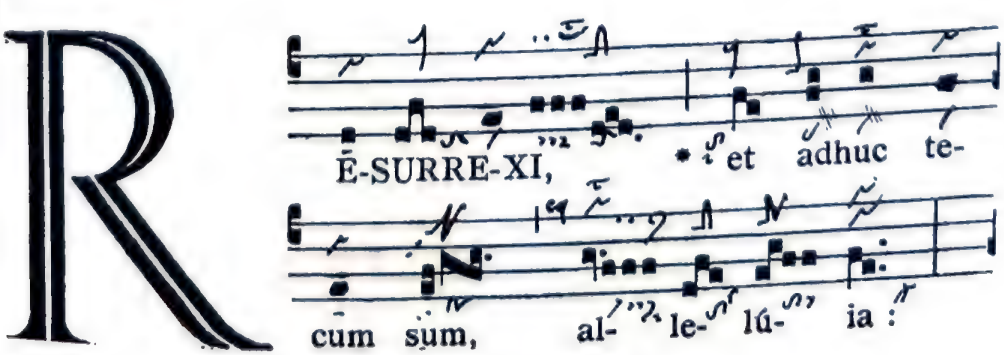
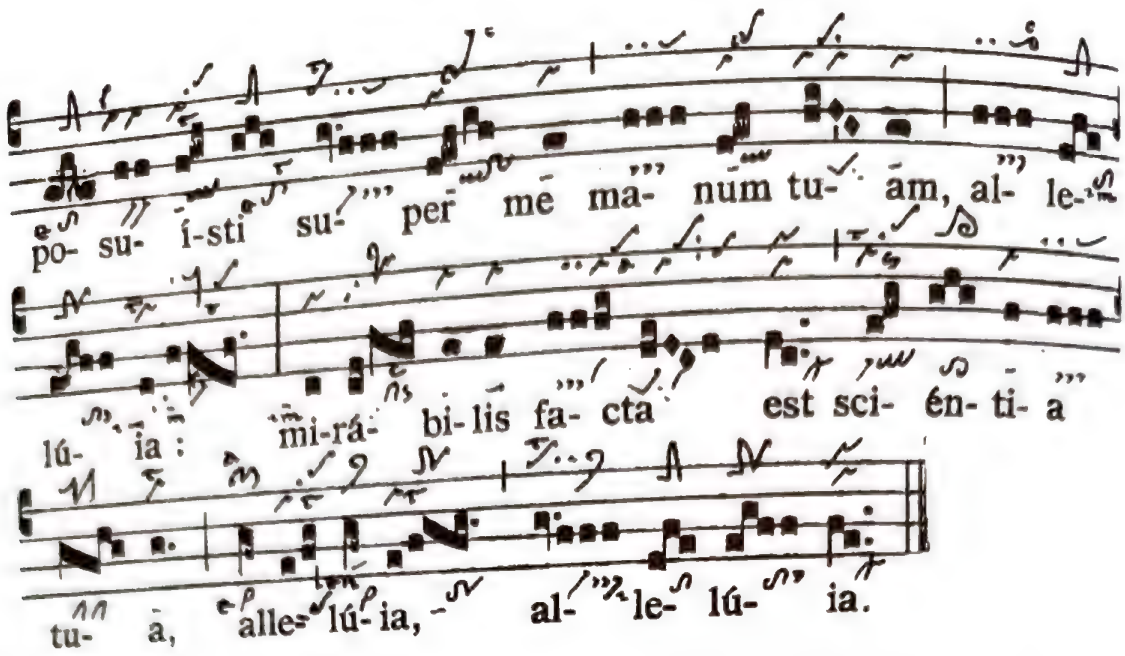
[174]

DE- us, * in nómi-ne tu- o salvum me
fac, et in virtú-te tu- a iú- di-ca me :
De- us exáu- di o-ra-ti- ó- nem me- am.

[175]

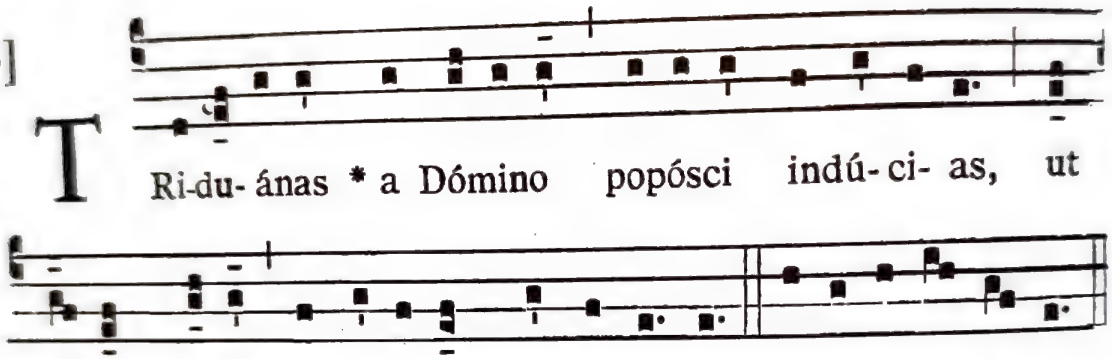

NOS au- tem * glo-ri- á- ri o-pór- tet,

in cru-ce Dó- mi-ni nostri Ie- sū Chri- sti : in quo est
sa-lus, vi- ta, et re- surré-cti- o no- strā : per quem
salvá-ti, et li-be-rá- ti su- mus.

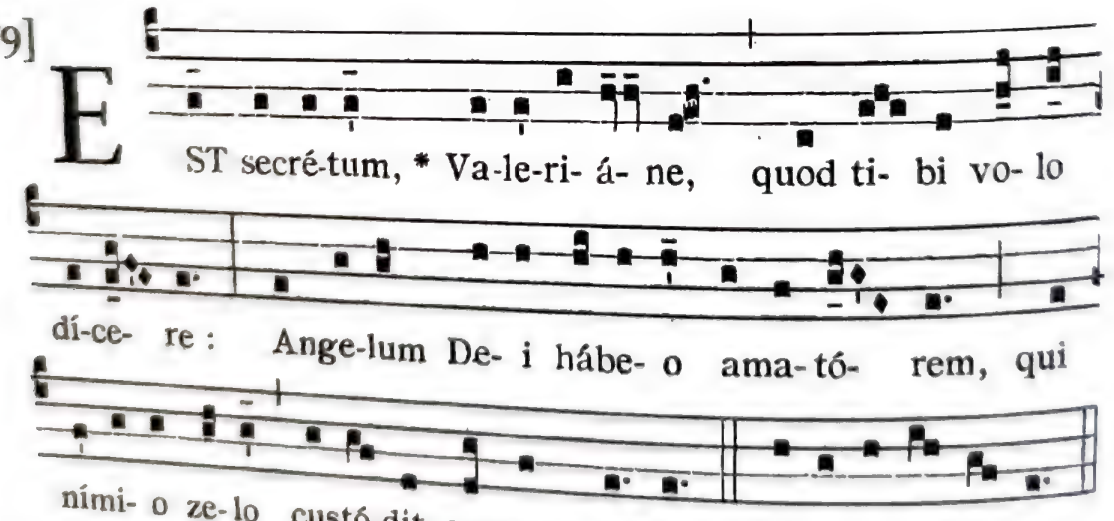
[176]

Ene-di-xí sti, * Dó- mi- ne, ter-
ram tu- ām : áver- tí- sti captī-vi-tá-tem Ia- cob :
remi-sí- sti in-iqui- tá- tem ple-
bis tu- ae.

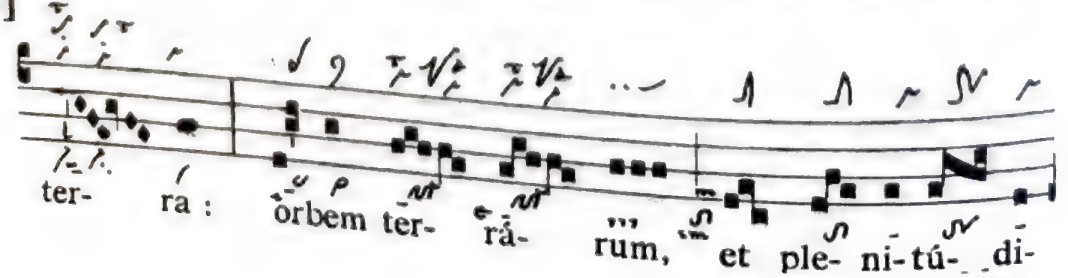
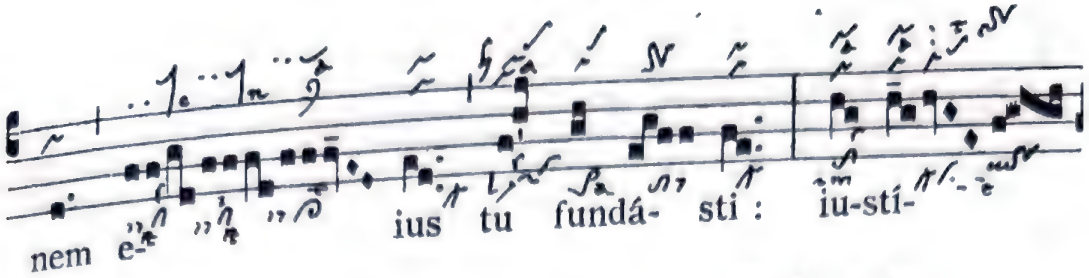
[177]

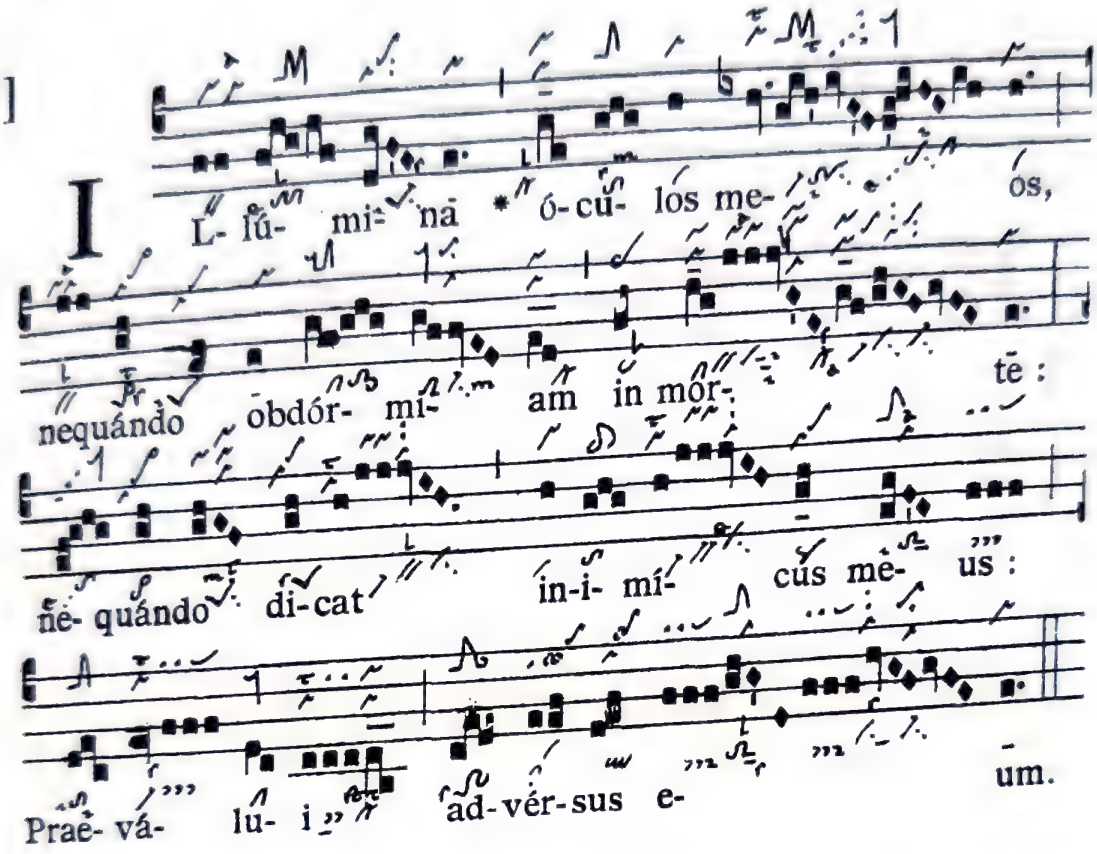

Ē-SURRE-XI, * et adhuc te-
cum sum, al- le- lú- ia :

po- su- í-sti su- per mē ma- num tu- ām, al- le-
lú- ia : mi-rá- bi-lis fa- cta est sci- én- ti- a
tu- ā, alle- lú- ia, al- le- lú- ia.

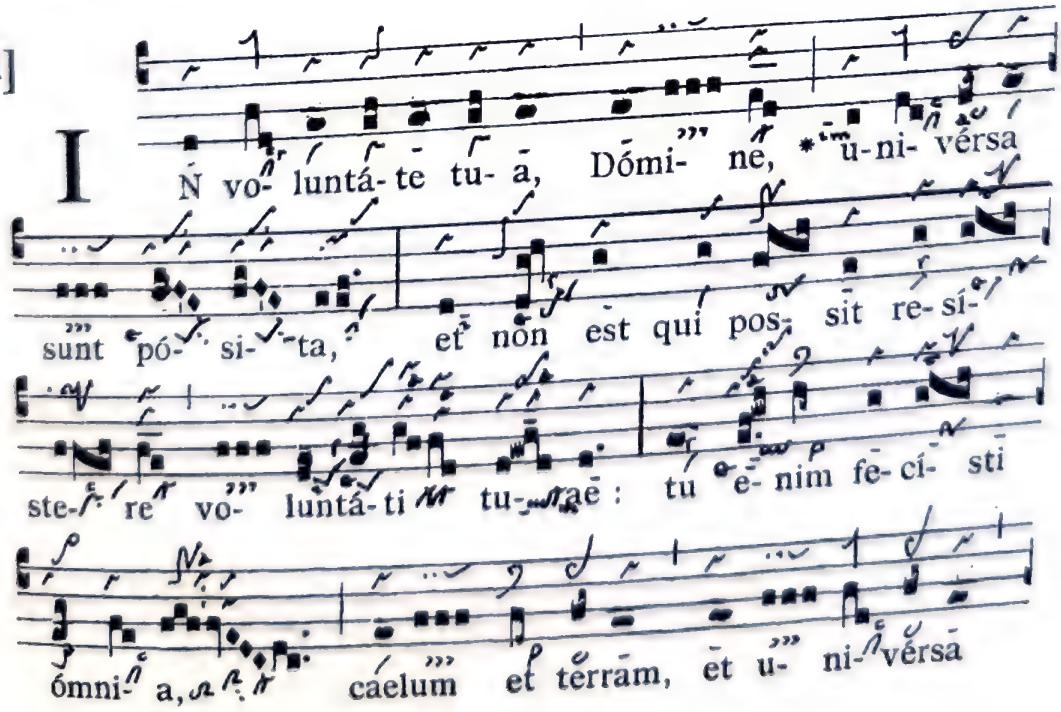
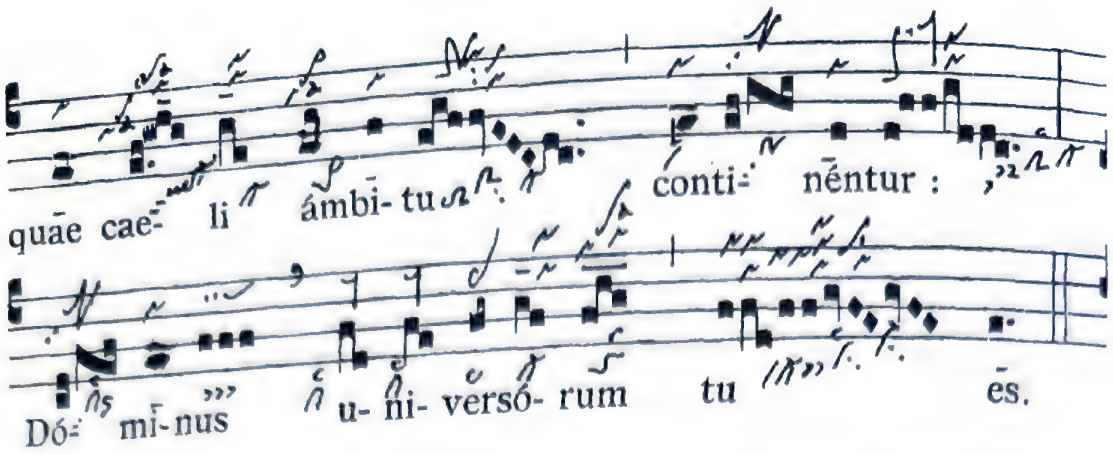
[178]

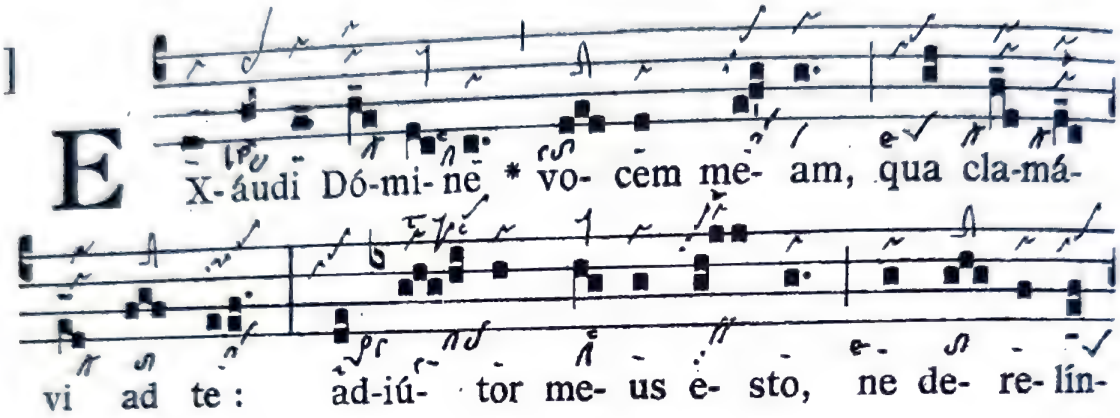

Ri-du- ánas * a Dómino popósci indú- ci- as, ut
domum me- am ecclé-si- am consecrá- rem. E u o u a e.

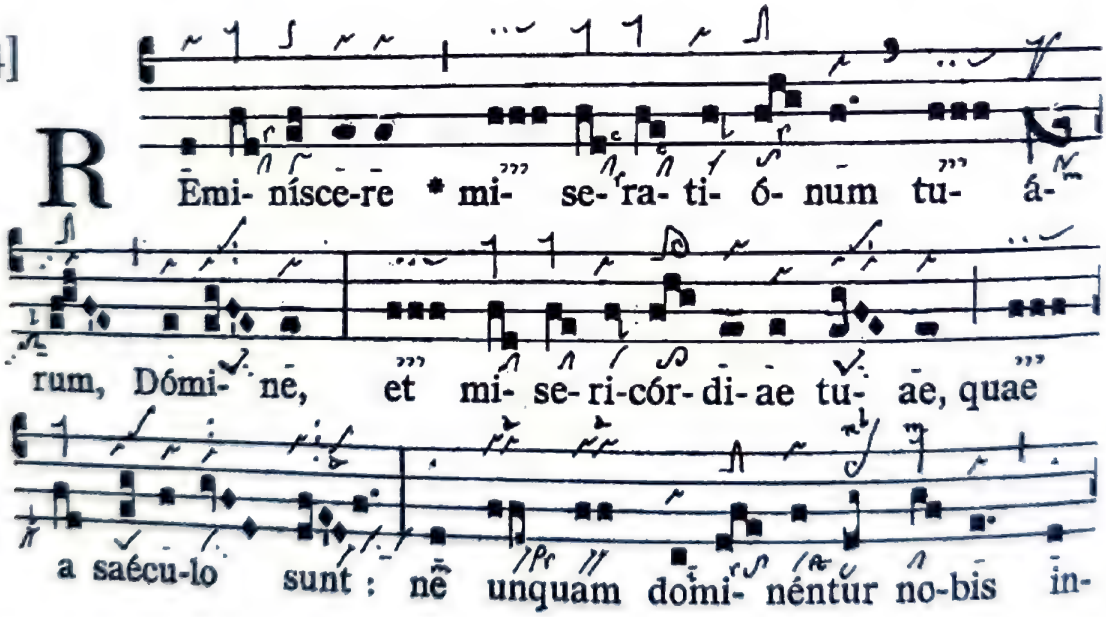
[179]

ST secré-tum, * Va-le-ri- á- ne, quod ti- bi vo- lo
dí-ce- re : Ange-lum De- i hábe- o ama-tó- rem, qui
nímí- o ze-lo custó-dit corpus me- um. E u o u a e.

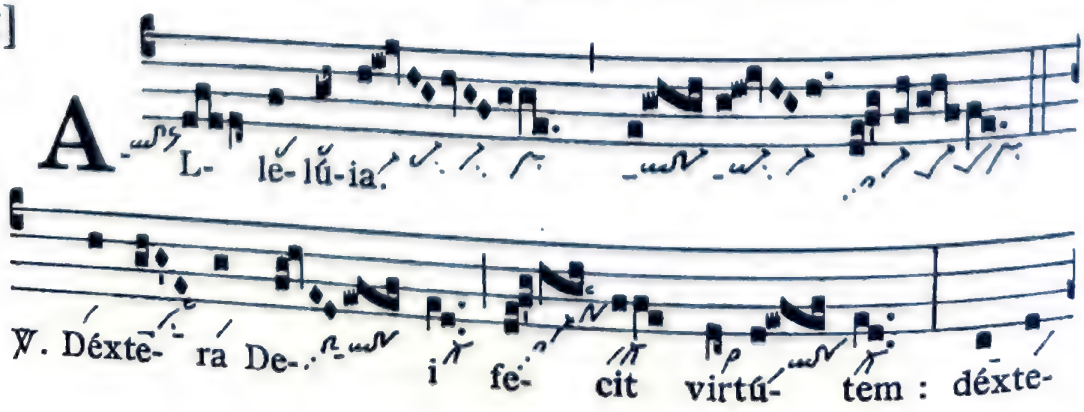
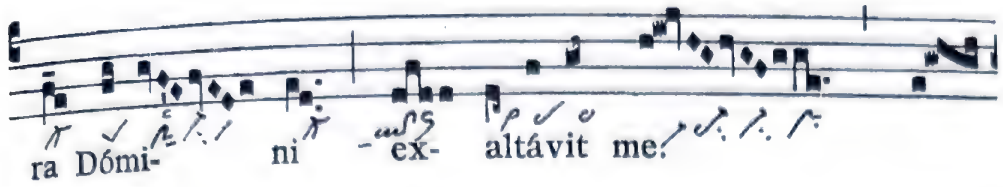
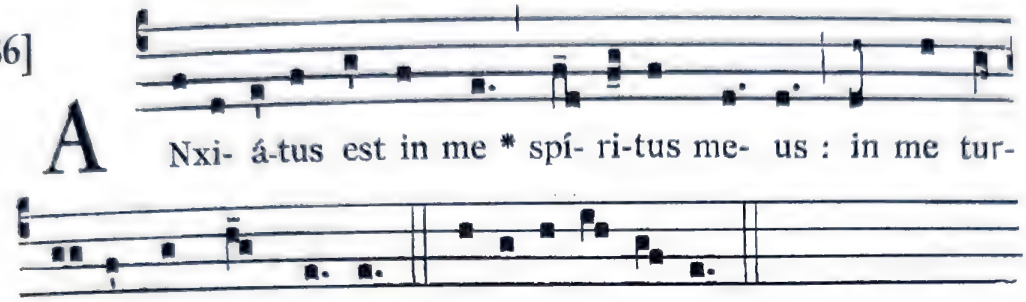
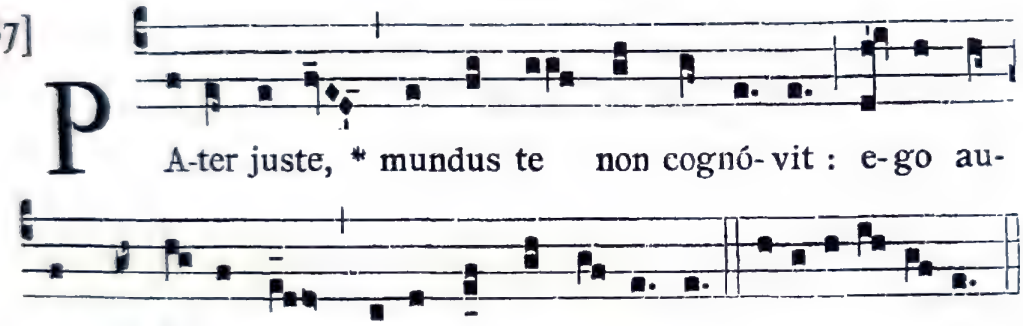
[180]

ter- ra : órbem ter- rā- rum, et ple- ni-tú- di-

nem e- ius tu fundá- sti : iu-stí-

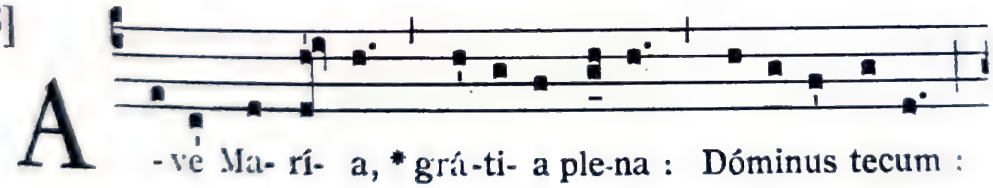
[181]

I L- fú- mi- nā * ó- cū- los me- os,
nequándo obdór- mi- am in mór- tē :
ne- quándo di-cat in-i- mí- cus mē- us :
Prae- vá- lu- i ad-vér-sus e- um.

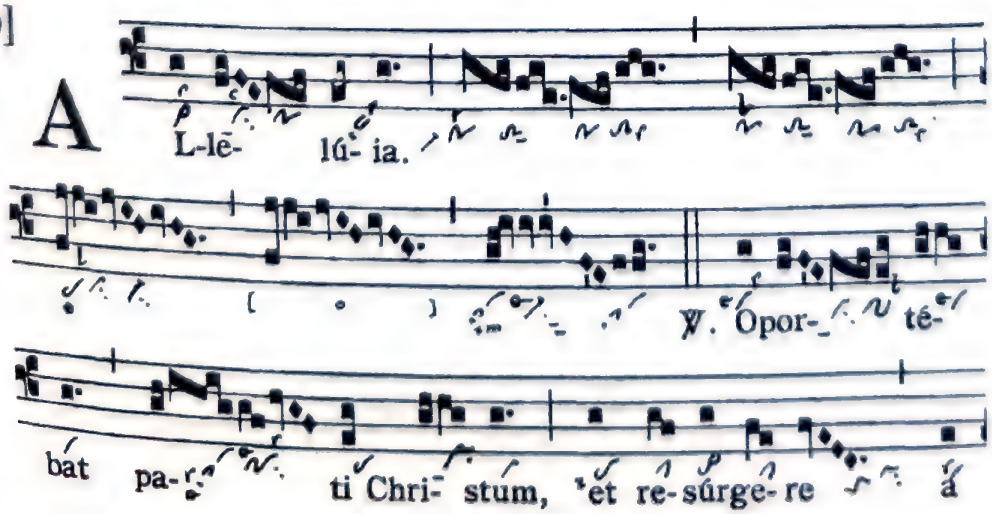
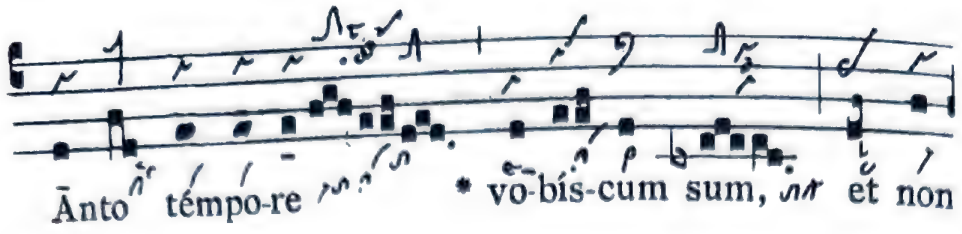
[182]

I Ń vo- luntá- te tu- ā, Dómi- ne, * ū-ni- vérsa
sunt pó- si- ta, et nōn est qui pos- sit re- sí-
ste- re vo- luntá- ti tu- ae : tu ē- nim fe- cí- sti
ómni- a, caelum et terram, et u- ni-vérsa

quae cae- li ámbi- tu conti- néntur :
Dó- mi- nus u- ni- verso- rum tu es.

[183]

E X- áudi Dó-mi- ne * vo- cem me- am, qua cla-má-
vi ad te : ad-iú- tor me- us e- sto, ne de- re- lín-

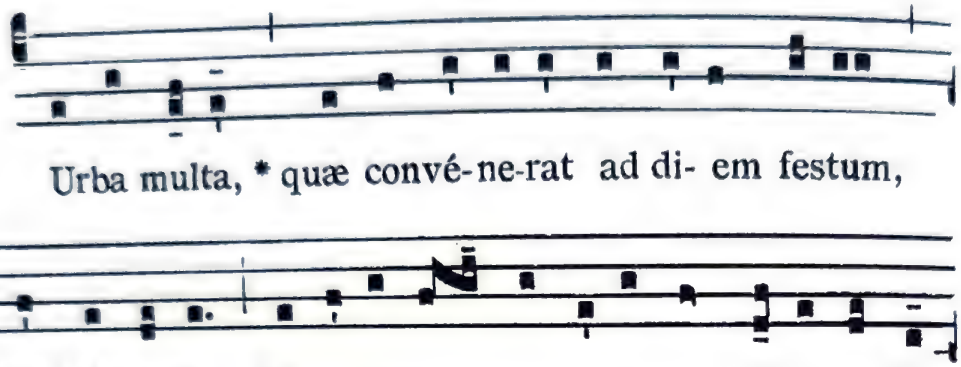
[184]

R Emi- nísce-re * mi- se- ra- ti- ó- num tu- á-
rum, Dómi- ne, et mi- se- ri-cór- di- ae tu- ae, quae
a saécu-lo sunt : ne unquam domi- néntur no-bis in-

[185]

A L- le- lú- ia.
℣. Déxte- ra De- i fe- cit virtú- tem : déxte-

[186]

[187]

[188]



[189]

[190]

Ānto témpo-re * vo-bís-cum sum, et non

[191]

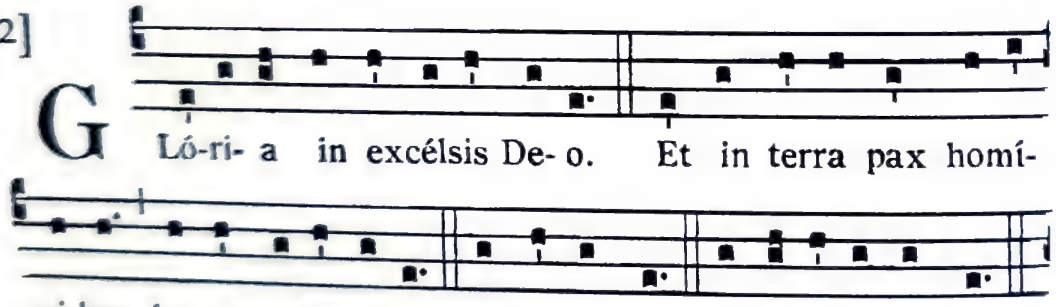


Urba multa, * quæ convé-ne-rat ad di- em festum,

clamá-bat Dó-mi-no : Be-ne-díctus qui ve-nit in nómi-ne Dó-

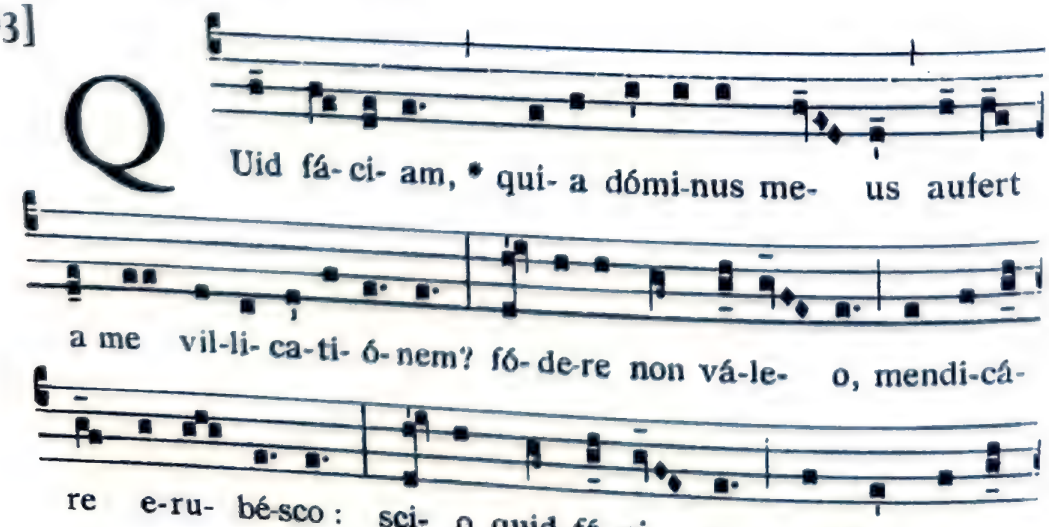
mi-ni : Ho-sánna in excél-sis. E u o u a e.

[192]



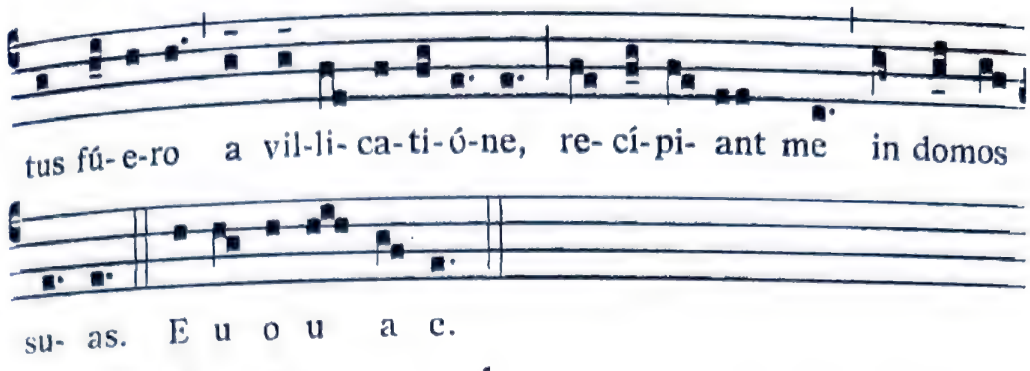
Ló-ri- a in excélsis De- o. Et in terra pax homí-

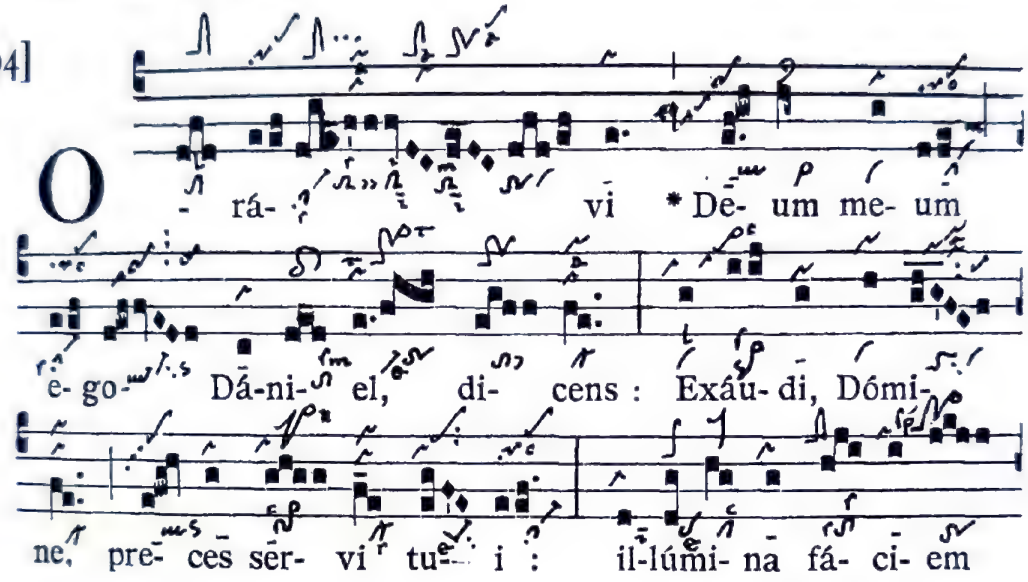
ni-bus bonae vo-luntá-tis. Laudámus te. Be-ne-dí-cimus te.

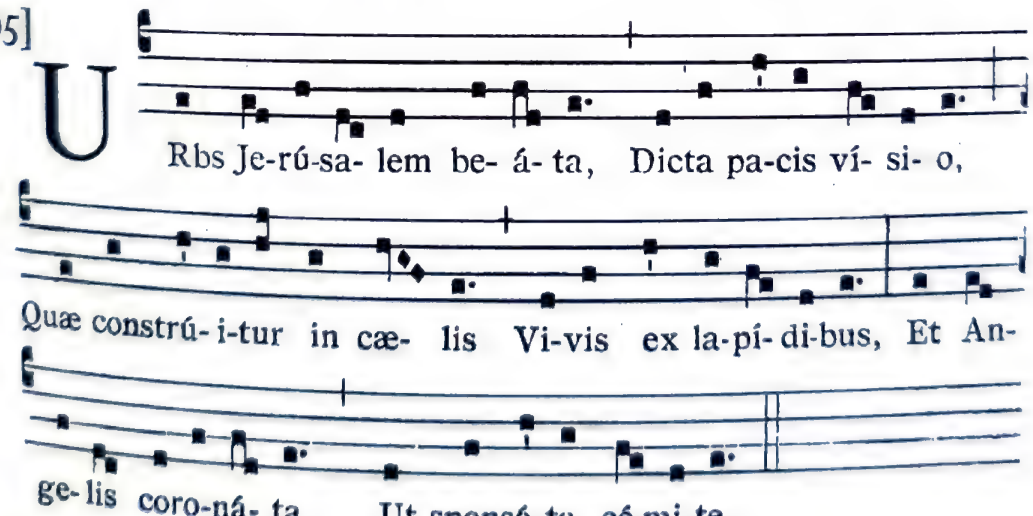
[193]

Uid fá- ci- am, * qui- a dómi-nus me- us aufert

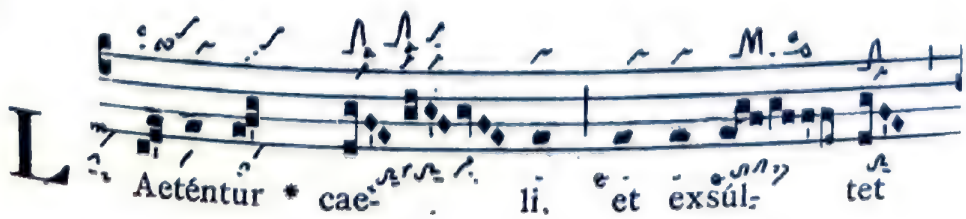
a me vil-li- ca-ti- ó-nem? fó- de-re non vá-le- o, mendi-cá-

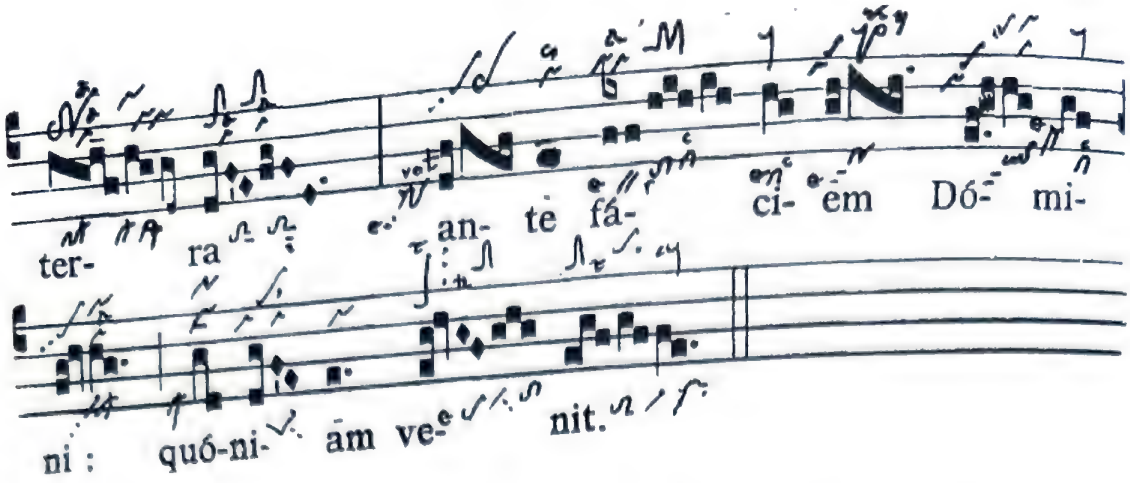
re e-ru- bé-sco : sci- o quid fá- ci- am, ut cum amó-

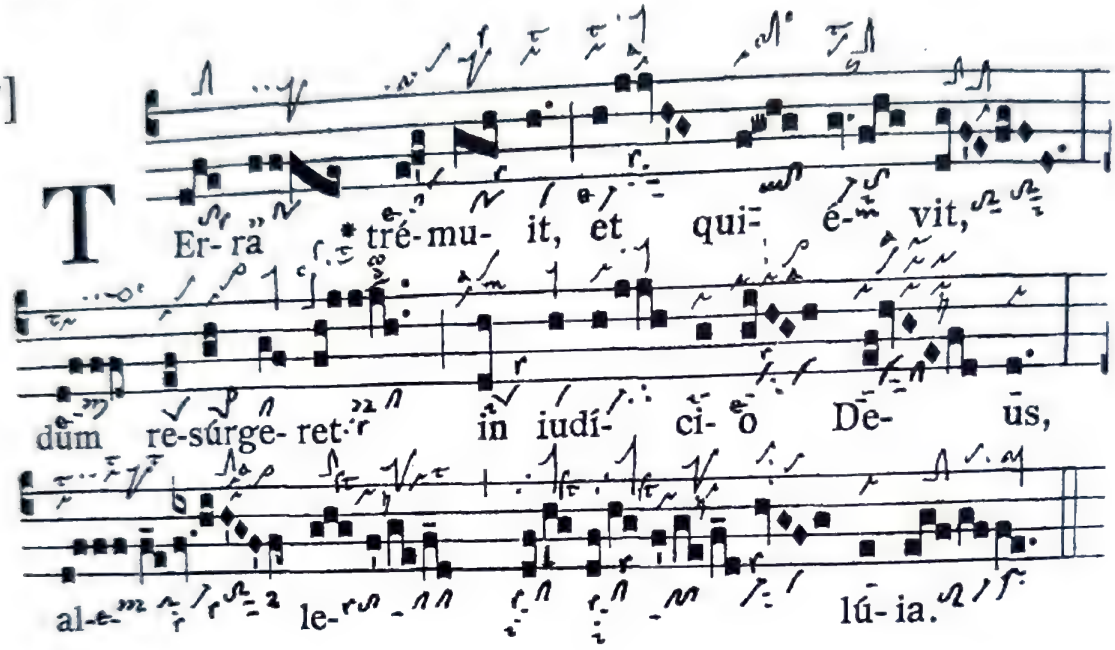

tus fú- e-ro a vil-li- ca-ti-ó-ne, re- cí-pi- ant me in domos
su- as. E u o u a c.

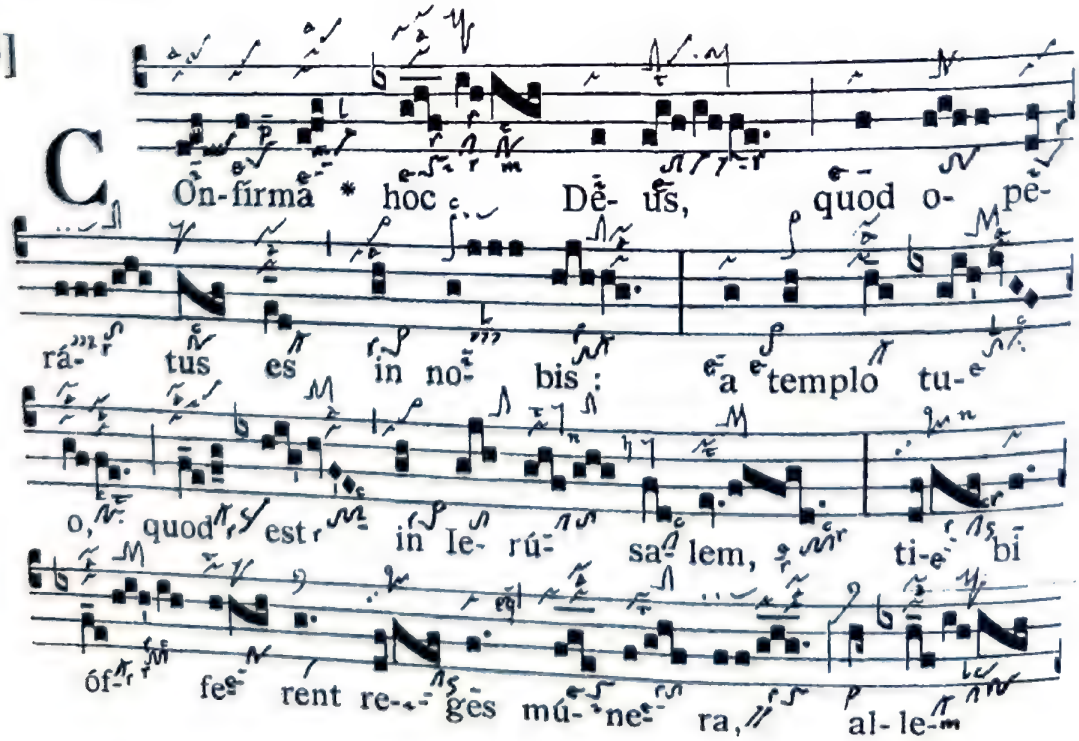
[194]

O rá- vi * De- um me- um
e- go Dá-ni- el, di- cens : Exáu- di, Dómi-
ne, pre- ces ser- vi tu- i : il-lúmi- na fá- ci- em

[195]

U Rbs Je-rú-sa- lem be- á- ta, Dicta pa-cis ví- si- o,
Quæ constrú- i-tur in cæ- lis Vi-vis ex la-pí- di-bus, Et An-
ge-lis coro-ná- ta, Ut sponsá-ta có-mi-te.

[196]

L Aeténtur * cae- li, et exsúl- tet

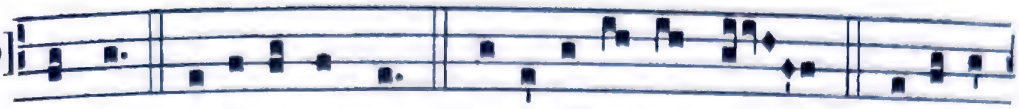
174

ter- ra an- te fá- ci- em Dó- mi-
ni : quó-ni- ām ve- nit.

[197]

Er- ra * tré-mu- it, et qui- é- vit,
dum re-súrge- ret in iudí- ci- o De- us,
al- le- lú- ia.

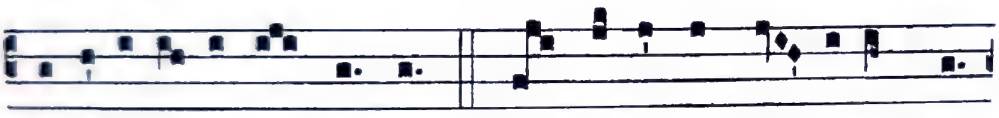
[198]

Ón-firma * hoc De- us, quod o- pe-
rá- tus es in no- bis : a templo tu-
o, quod est in le- rú- sa- lem, ti- bi
óf- fe- rent re- ges mú- ne- ra, al- le-

lú- ia. e

[199]


mus te. Ado-rámus te. Glo-ri- fi-cá-mus te. Grá-ti- as

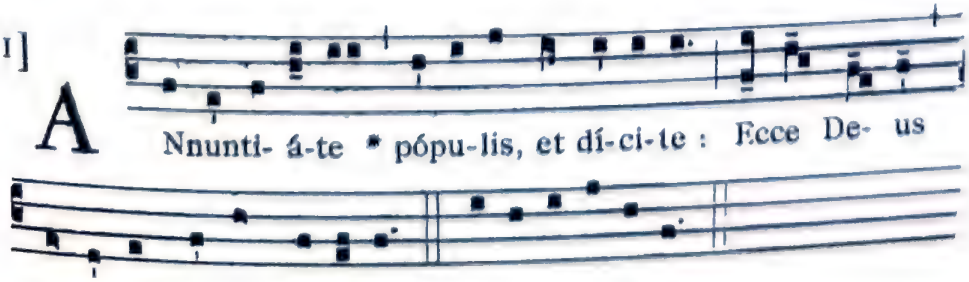
á-gimus ti- bi propter magnam gló- ri- am tu- am. Dó-mi-ne

De- us, Rex cae-lé-stis, De- us Pa- ter omní-pot-ens. Dómi-ne

depre-ca-ti- ó-nem nostram. Qui se-des ad déx- te-ram Pa-

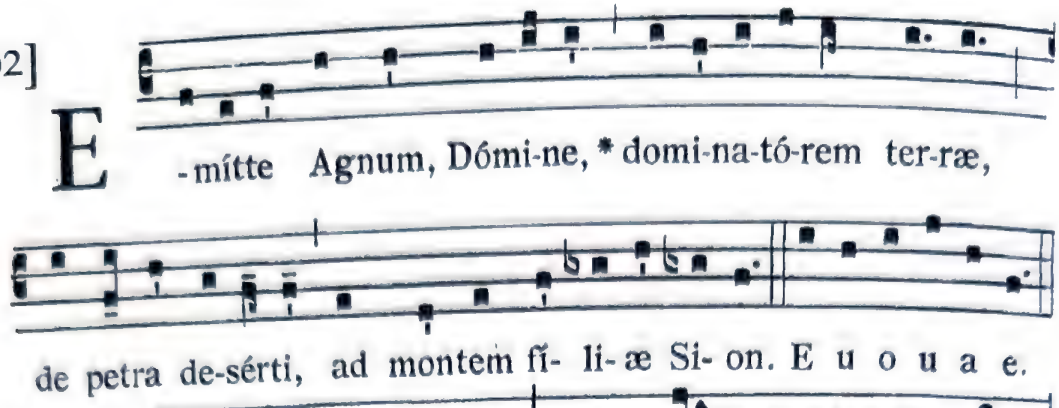
tris, mi-se-ré-re no- bis. Quóni- am tu so-lus sanctus Tu

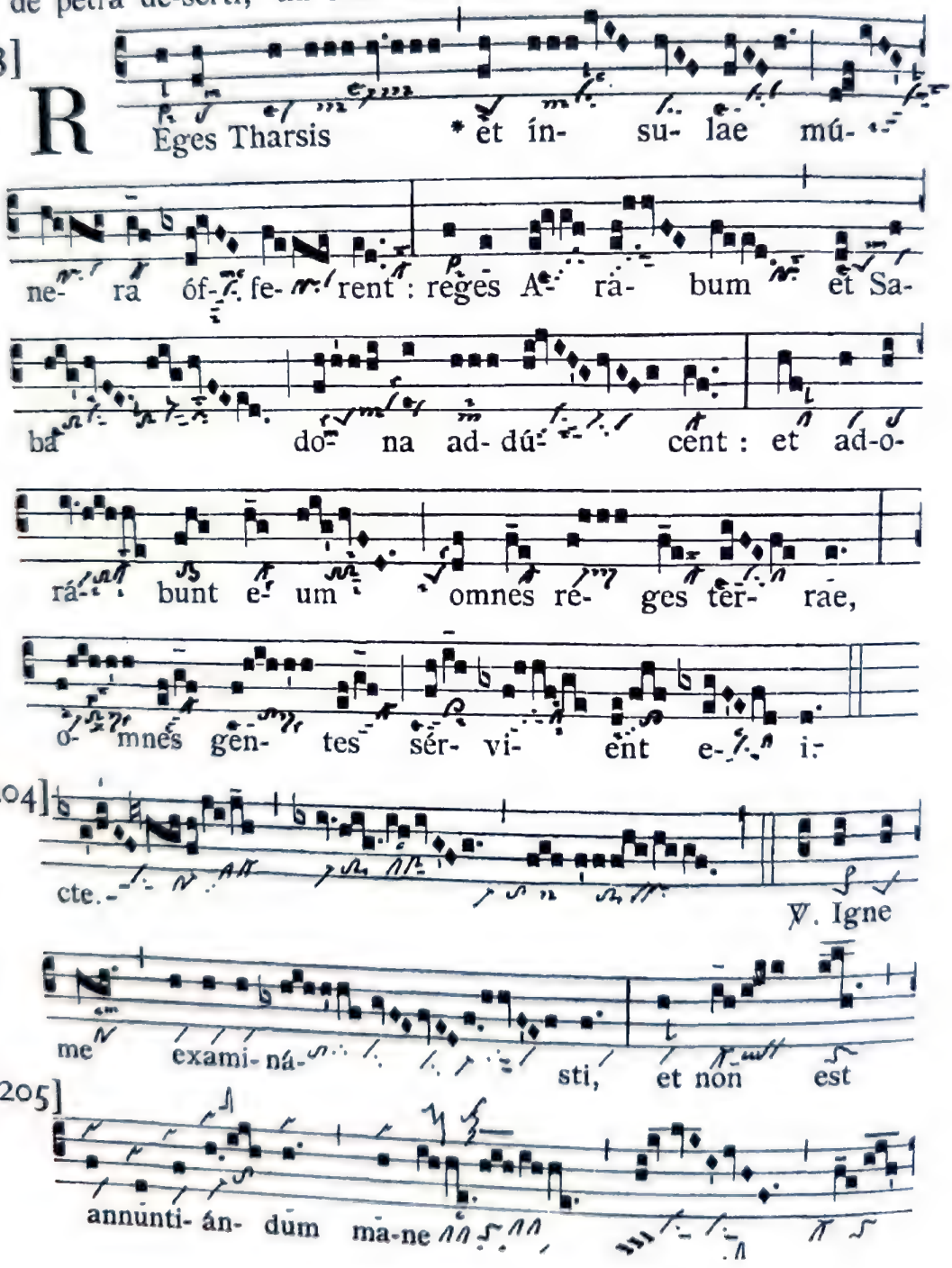
[200]

Sá-ba- oth. Ple- ni sunt cae- li et ter-ra gló- ri- a

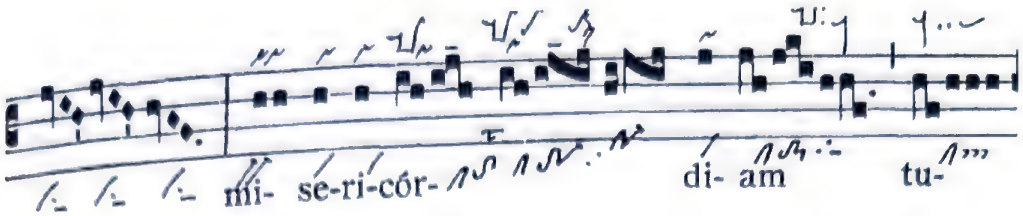
[201]

A
Nnunti- á-te * pópu-lis, et dí-ci-te : Ecce De- us
Salvá-tor noster vé-ni- et. E u o u a e.

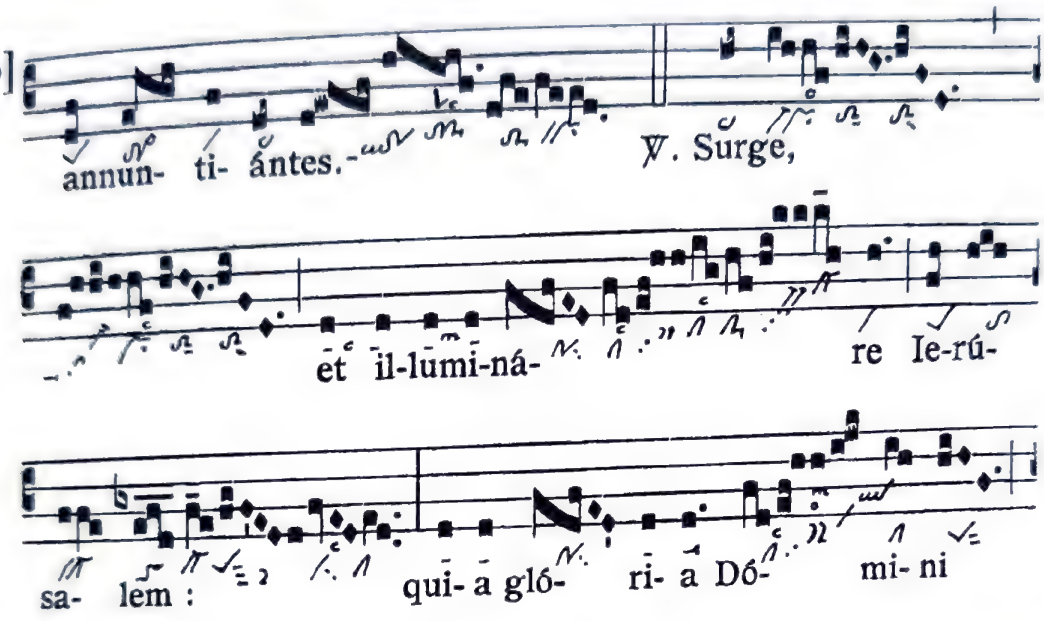
[202]

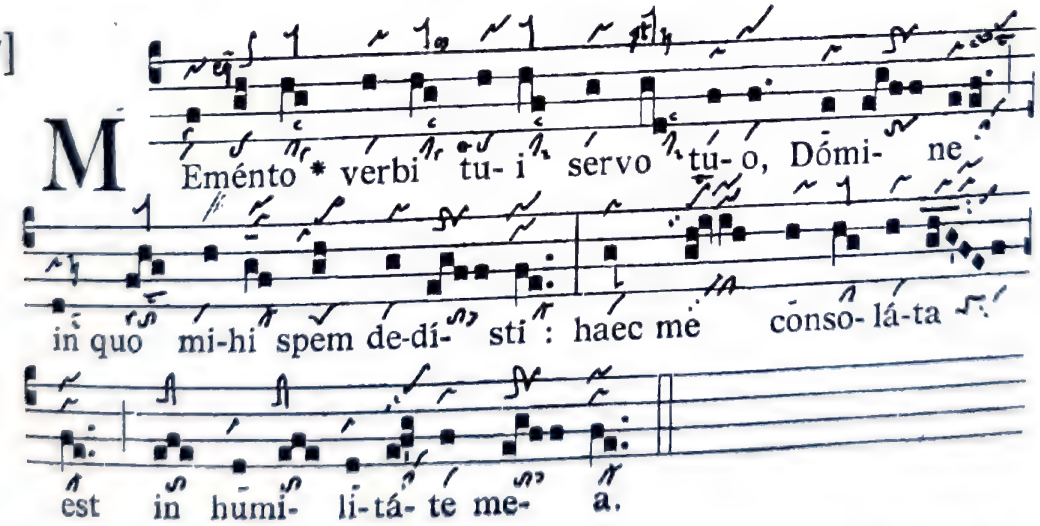


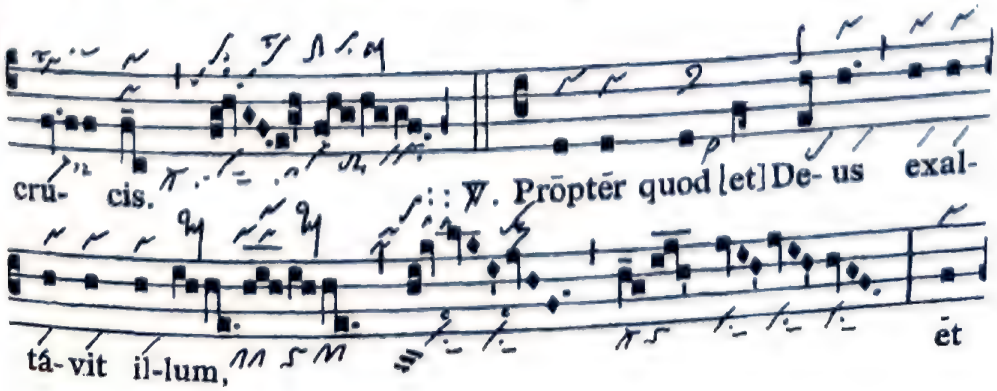
[203]

[204]

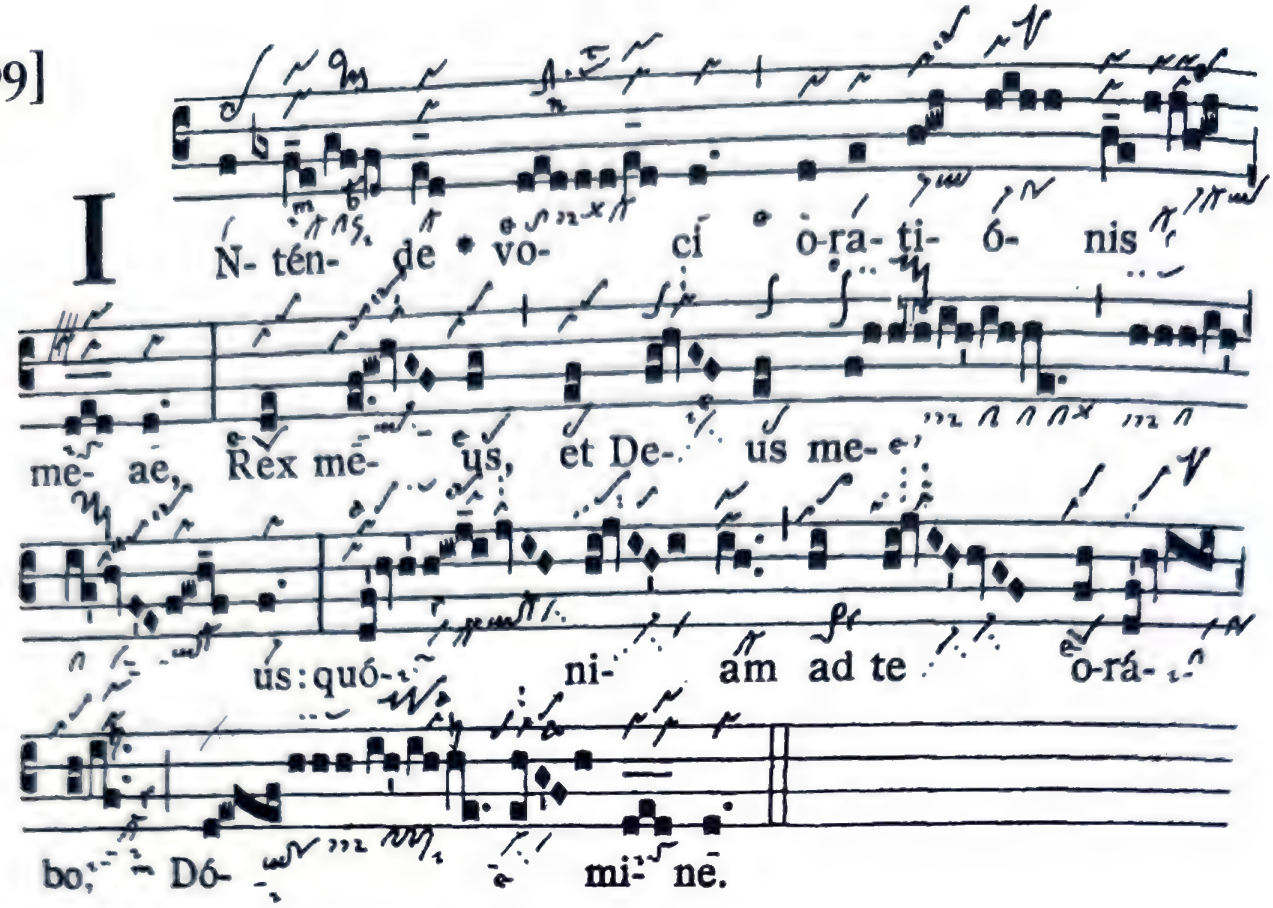
[205]

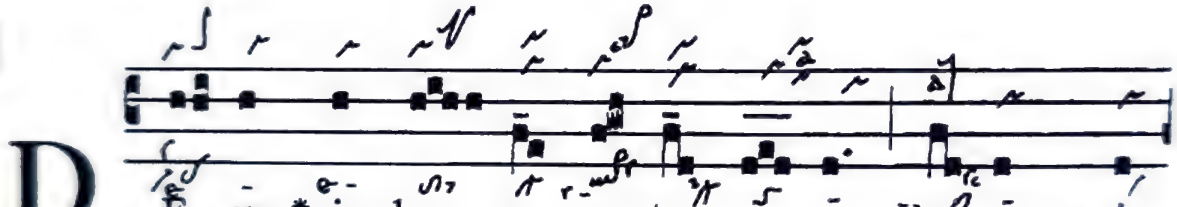

mi- se-ri-cór- di- am tu-

[206]

annun- ti- ántes.- ℣. Surge,
et il-lūmi-ná- re Ie-rú-
sa- lem : qui- ā glō- rī- a Dó- mi- ni

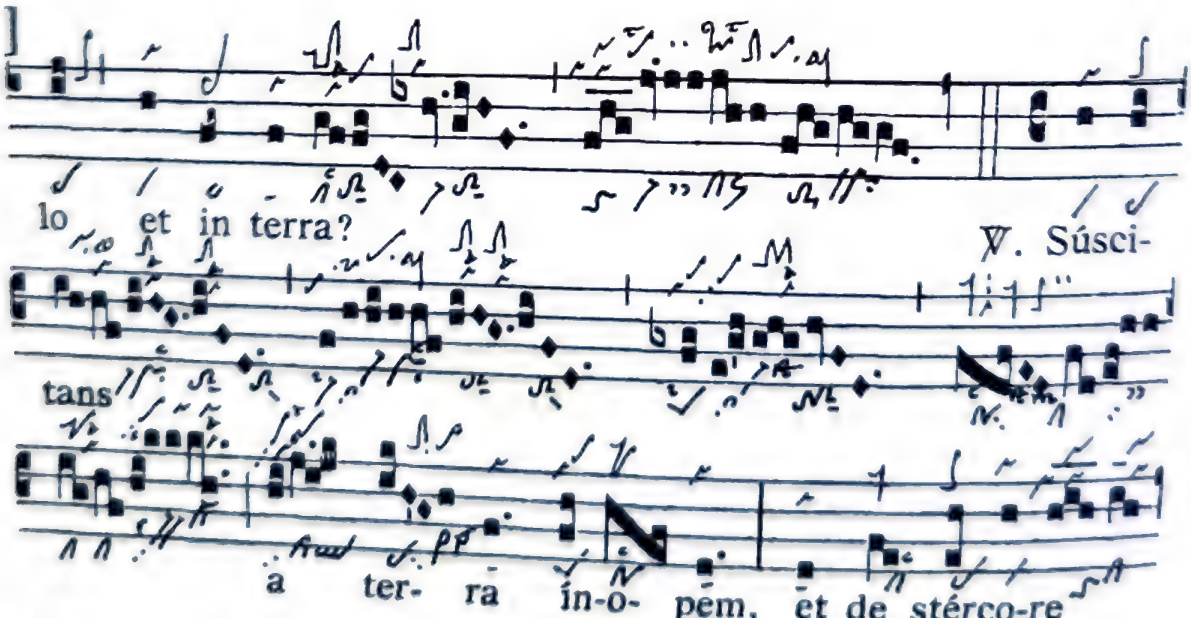
[207]

Eménto * verbi tu- i servo tu- o, Dómi- ne
in quo mi-hi spem de-dí- sti : haec me cónso- lá-ta
est in hūmi- li-tá- te me- a.

[208]

crú- cis. ℣. Prōptēr quod [et] De- us exal-
tá-vit il-lum, et

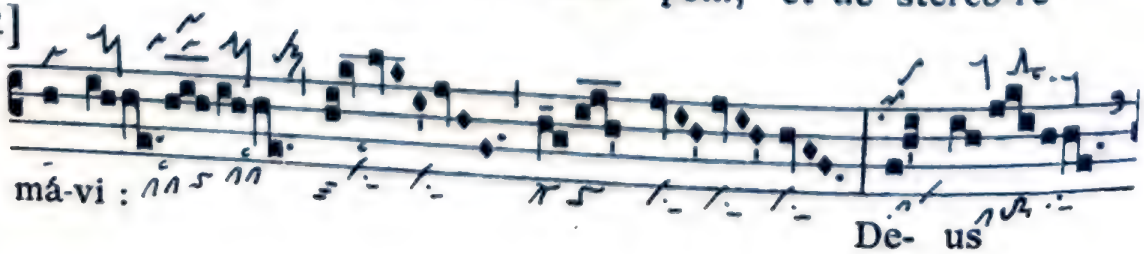
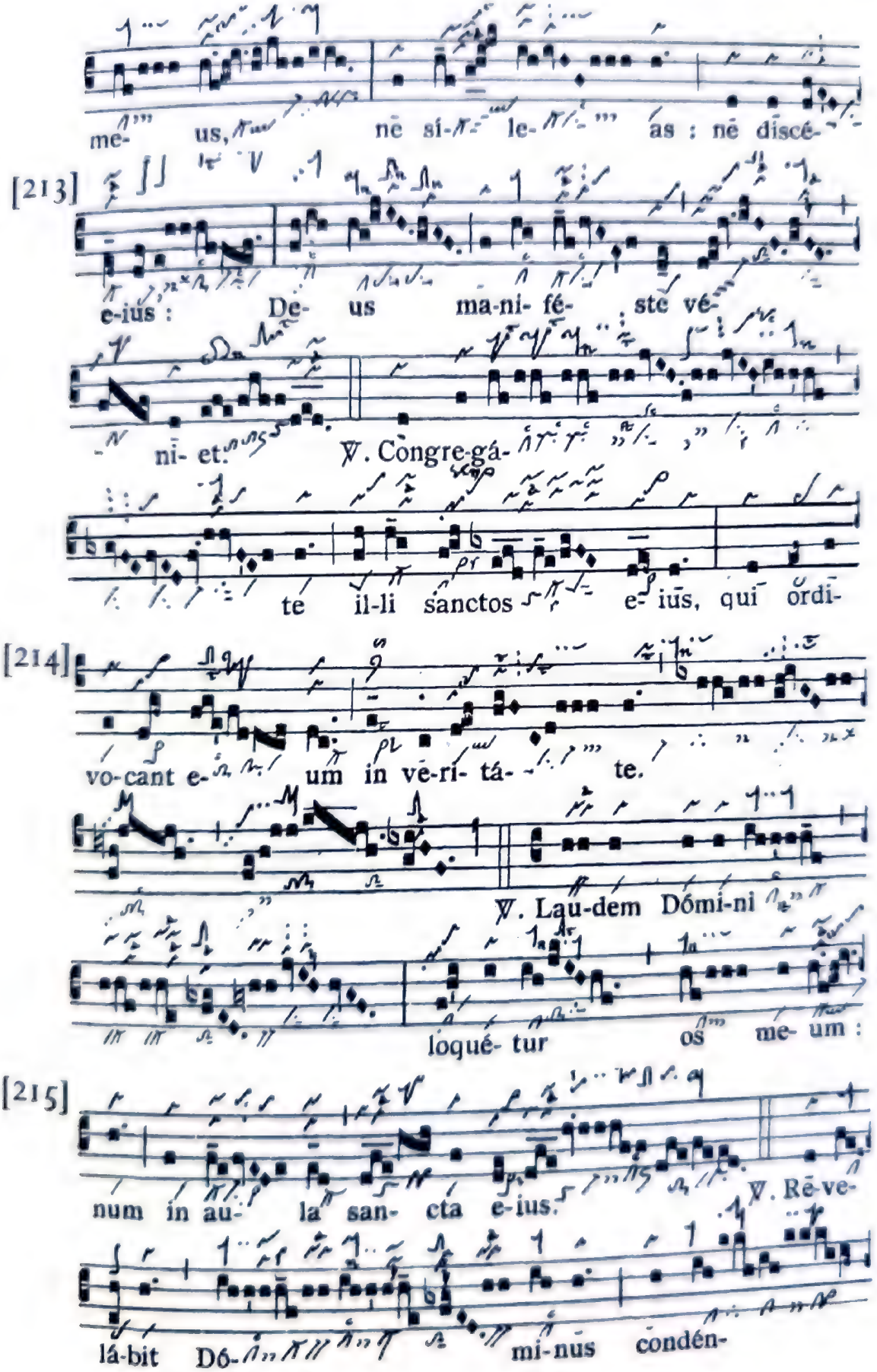
[209]

[210]

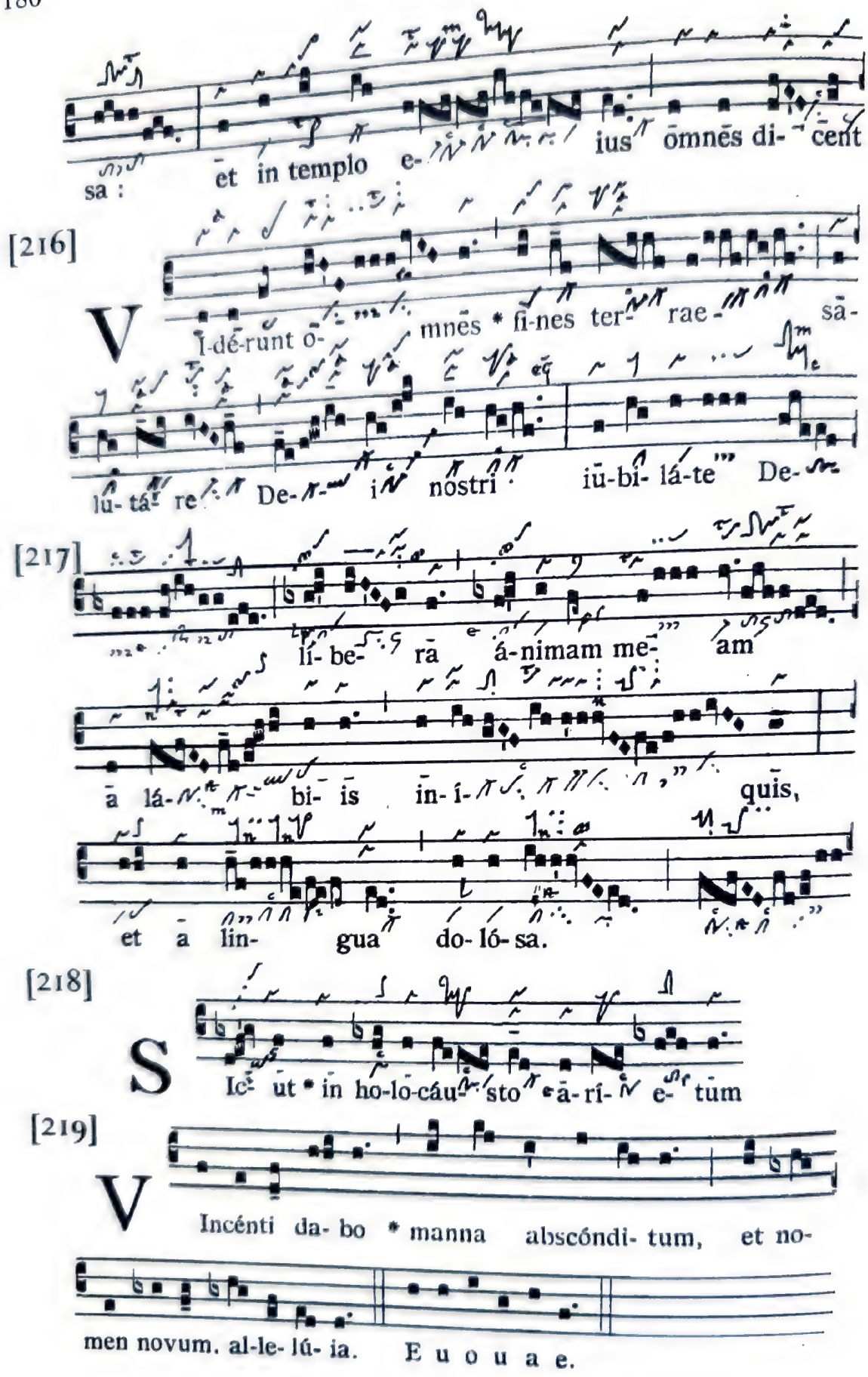


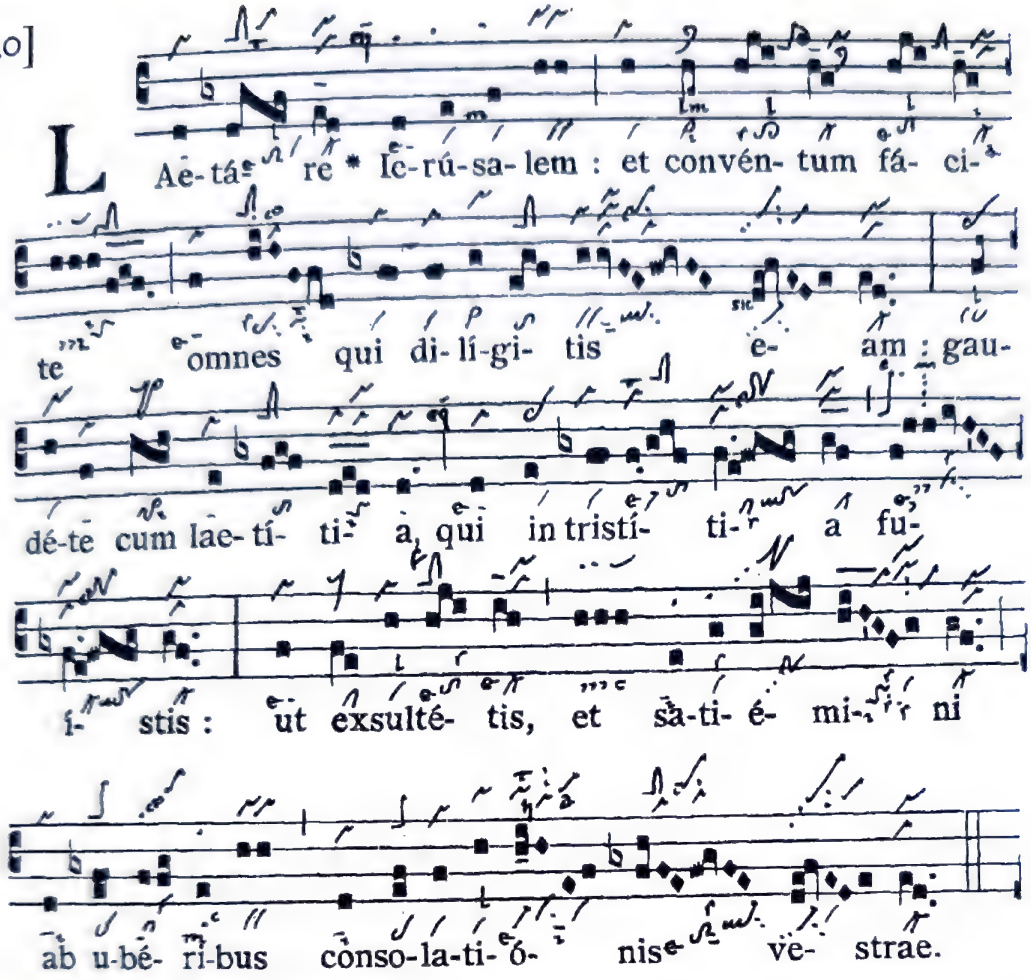
[211]

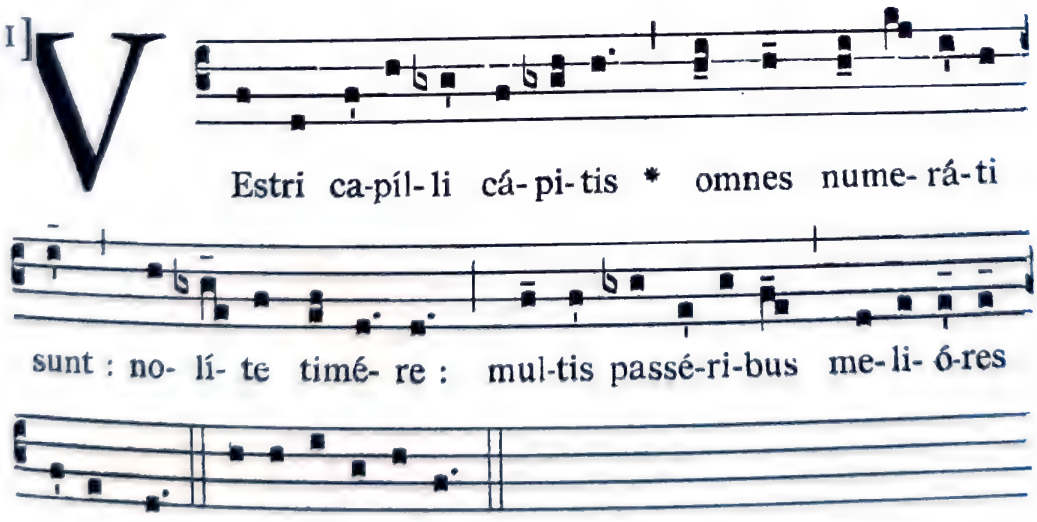


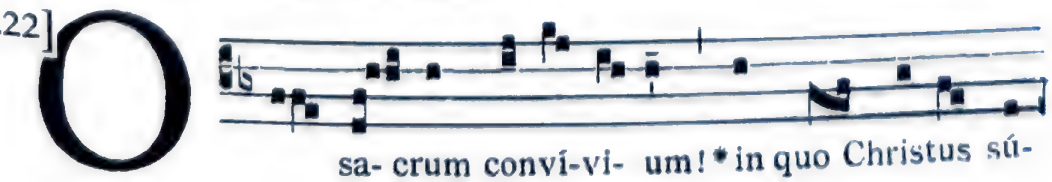
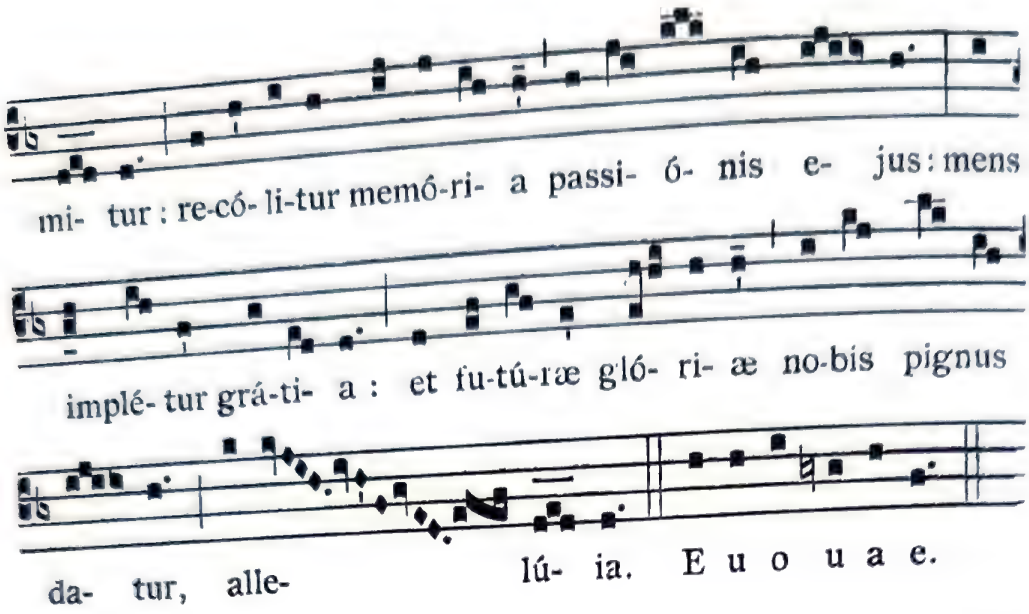
[212]

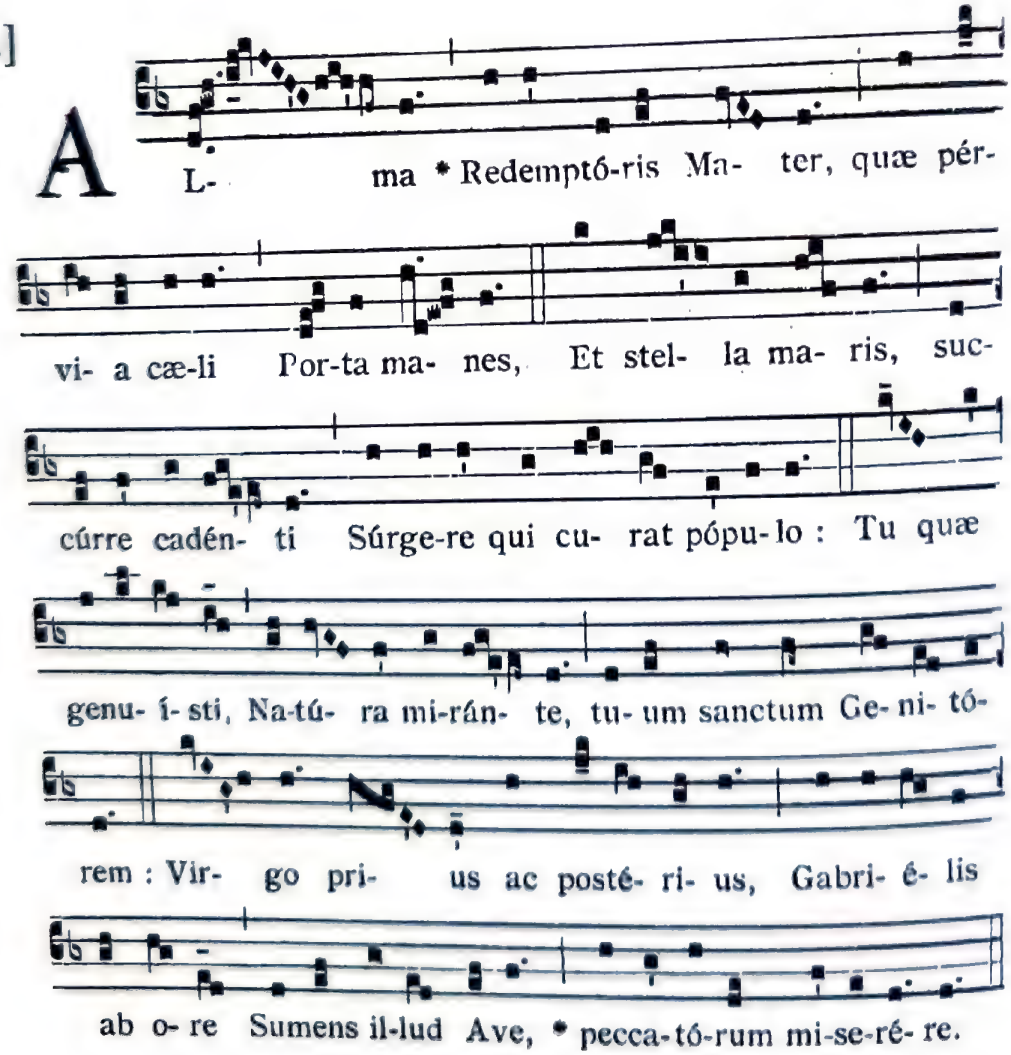


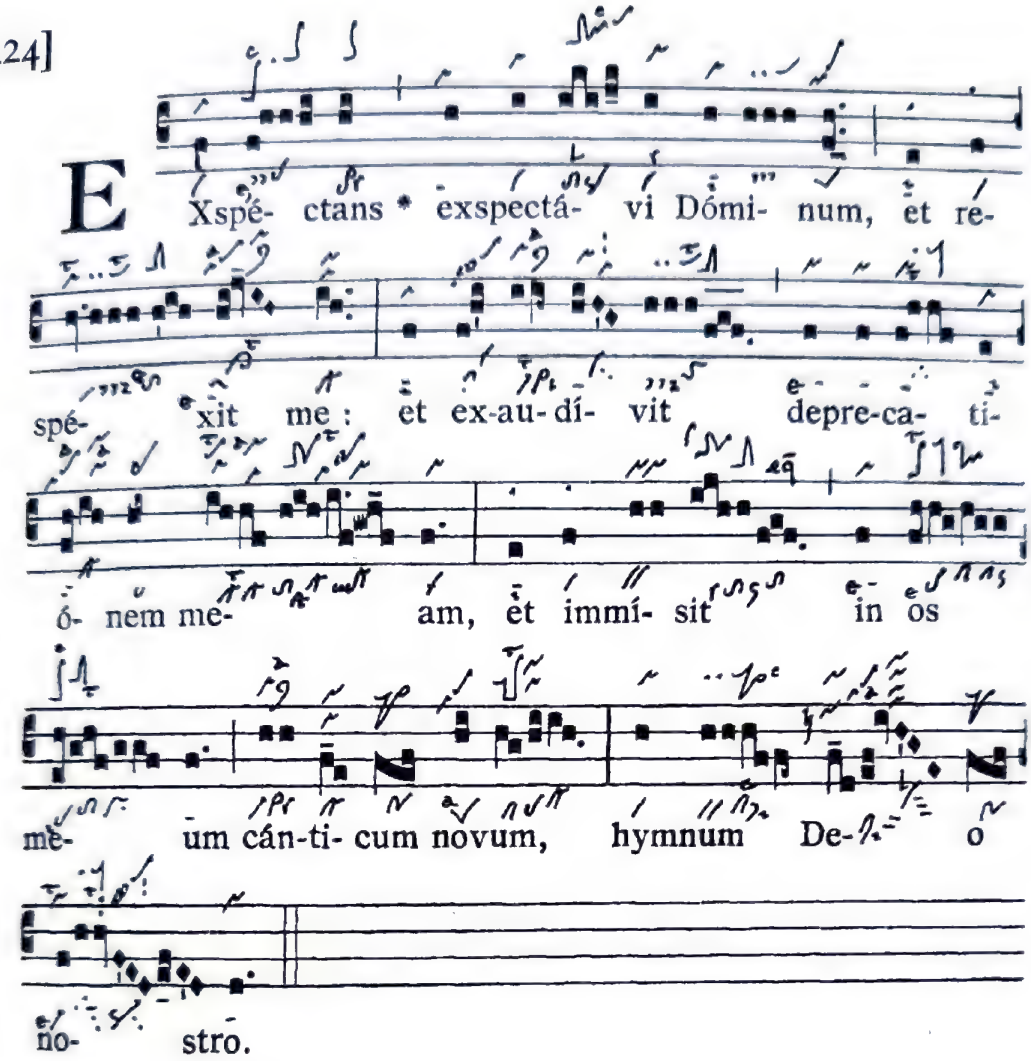
me- us, nē si- le- as : nē discé-
[213]
e-ius : De- us ma-ni- fé- ste vé-
ni- et. ℣. Congre-gá-
te il-li sanctos e- iūs, qui ordi-
[214]
vo-cant e- um in vē-ri- tá- te.
℣. Lau-dem Dómi-ni
loqué- tur os me- um :
[215]
num in au- la san- cta e-ius. ℣. Rē-ve-
lá-bit Dó- mi-nus condén-

et in templo e- ius ōmnēs di- cent
sa :
[216]
V
I-dé-runt ō- mnēs * fi-nes ter- rae sā-
lu- tá- re De- i nostri iū-bi- lá-te De-
[217]
lí- be- rā á-nimam me- am
ā lá- bi- is in- í- quis,
et ā lin- gua do- ló- sa.
[218]
S
Ic- ūt * in ho-lo-cáu- sto ā- rí- e- tum
[219]
V
Incénti da- bo * manna abscóndi- tum, et no-
men novum. al-le- lú- ia. E u o u a e.

[220]

Lae-tá- re * Ie-rú-sa-lem : et convén- tum fá- ci-
te omnes qui di-lí-gi- tis e- am : gau-
dé-te cum lae-tí- ti- a, qui in tristí- ti- a fu-
í- stis : ut exsulté- tis, et sa-ti- é- mi- ni
ab u-bé- ri-bus cónso-la-ti- ó- nis ve- strae.

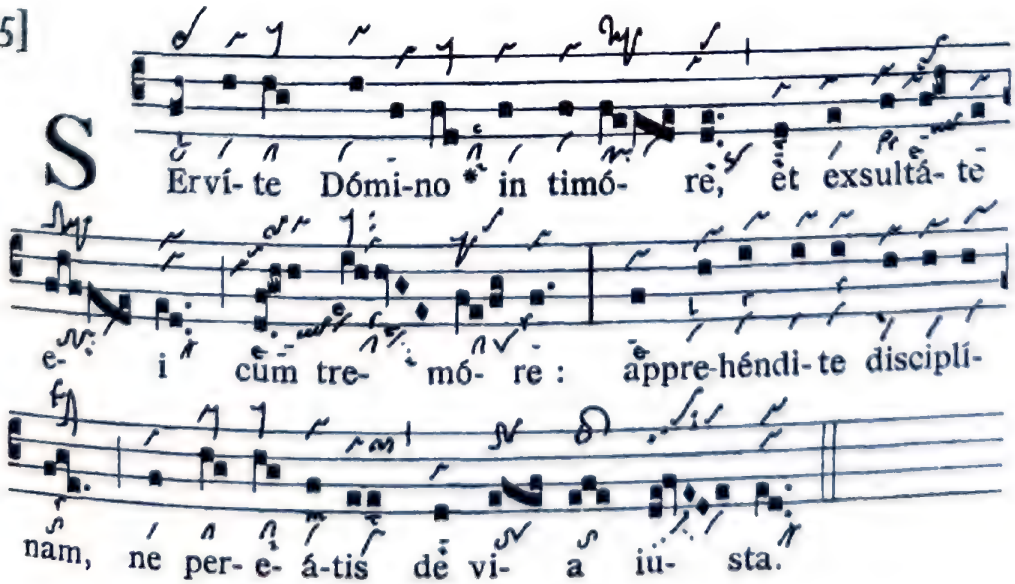
[221]

Estri ca-píl-li cá-pi-tis * omnes nume-rá-ti
sunt : no- lí- te timé- re : mul-tis passé-ri-bus me-li- ó-res
estis vos. E u o u a e.

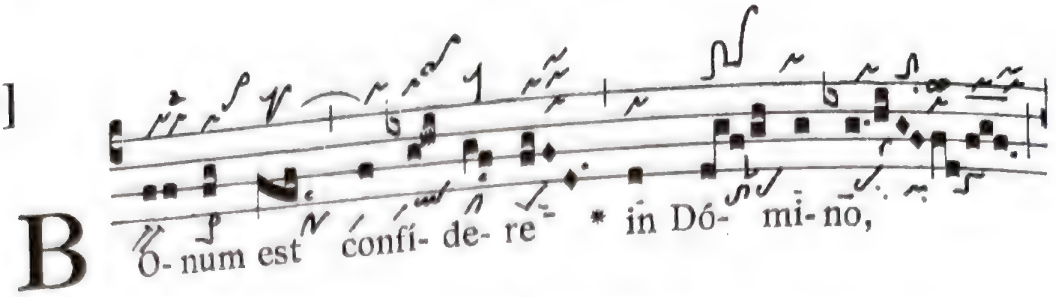
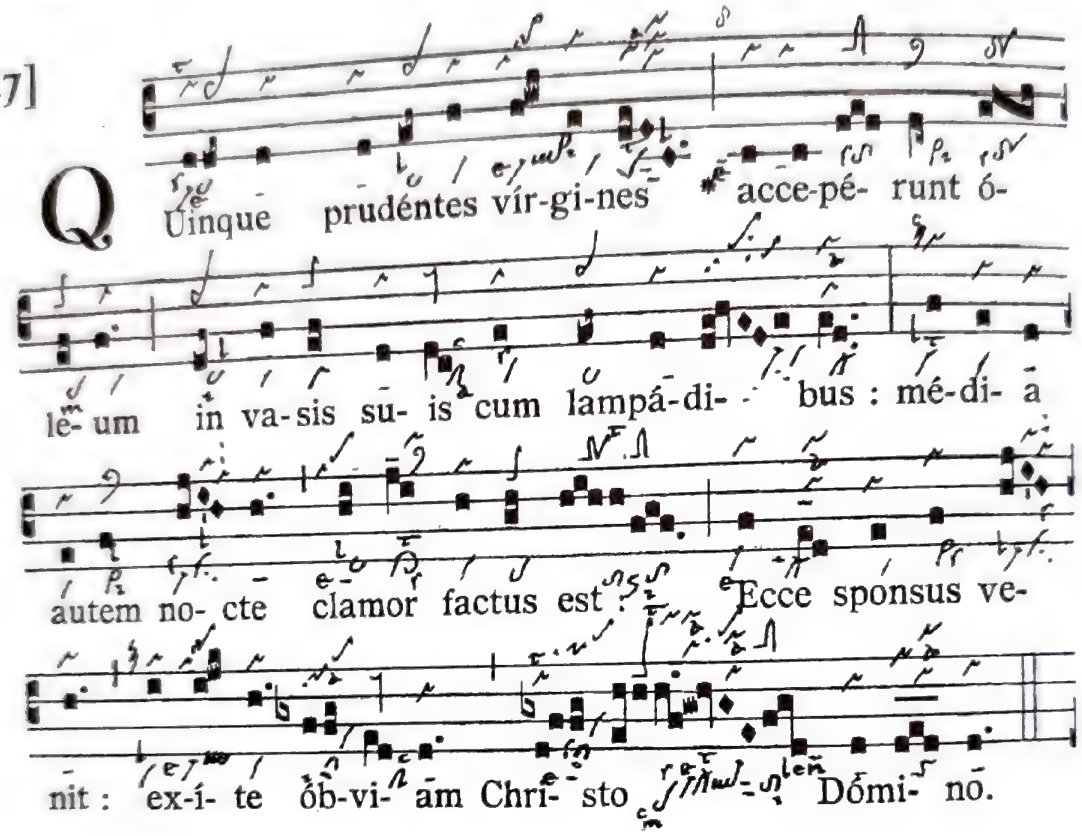
[222]

O sa- crum convi-vi- um! * in quo Christus sú-

mi- tur : re-có- li-tur memó-ri- a passi- ó- nis e- jus : mens
implé- tur grá-ti- a : et fu-tú-ræ gló- ri- æ no-bis pignus
da- tur, alle- lú- ia. E u o u a e.

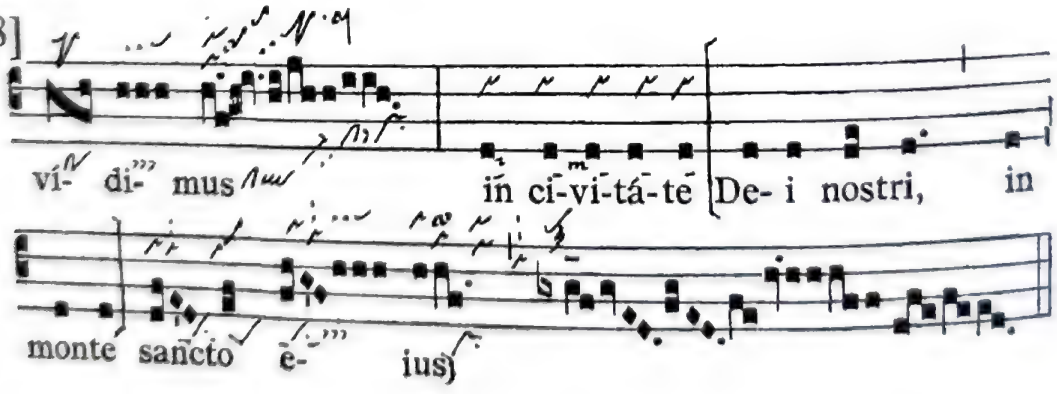
[223]

A L- ma * Redemptó-ris Ma- ter, quæ pér-
vi- a cæ-li Por-ta ma- nes, Et stel- la ma- ris, suc-
cúrre cadén- ti Súrge-re qui cu- rat pópu-lo : Tu quæ
genu- í- sti, Na-tú- ra mi-rán- te, tu- um sanctum Ge- ni- tó-
rem : Vir- go pri- us ac posté- ri- us, Gabri- é- lis
ab o- re Sumens il-lud Ave, * pecca-tó-rum mi-se-ré- re.

[224]

EXspé- ctans * exspectá- vi Dómi- num, et re-
spé- xit me : et ex-au-dí- vit depre-ca- ti-
ó- nem me- am, et immí- sit in os
mè- um cán-ti- cum novum, hymnum De- o
no- stro.

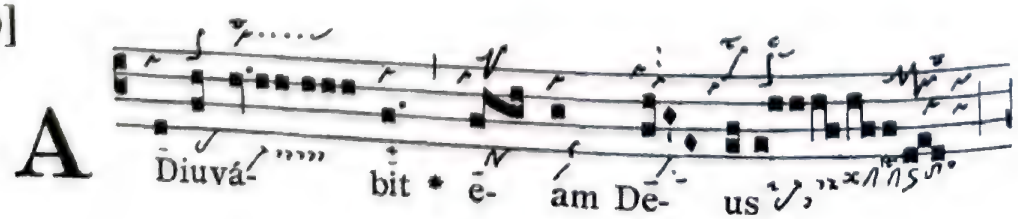
[225]

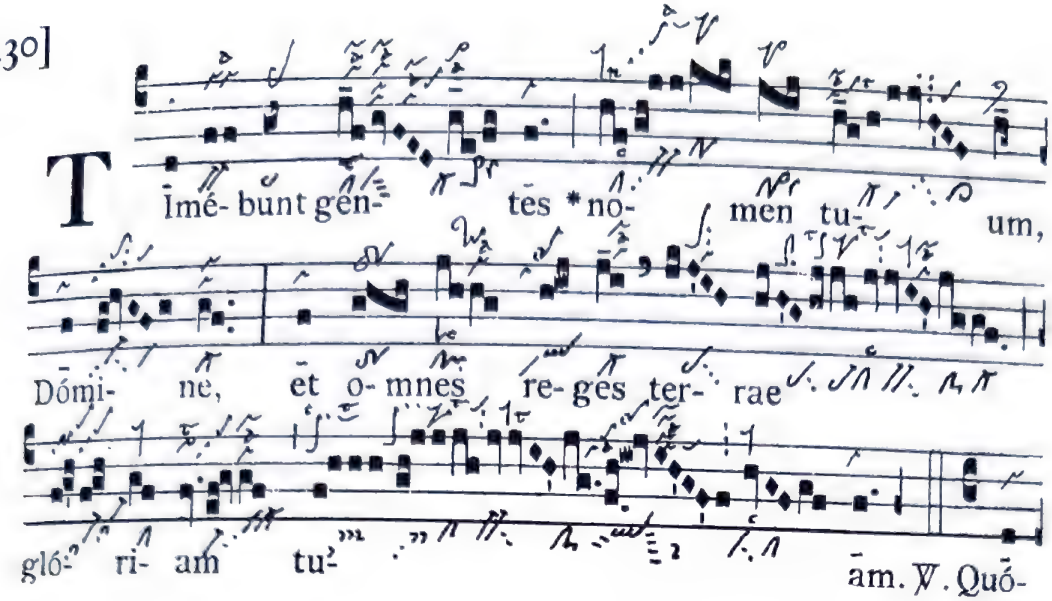

SErví- te Dómi-no * in timó- re, et exsultá- te
e- i cum tre- mó- re : appre-héndi- te disciplí-
nam, ne per- e- á-tis de vi- a iu- sta.

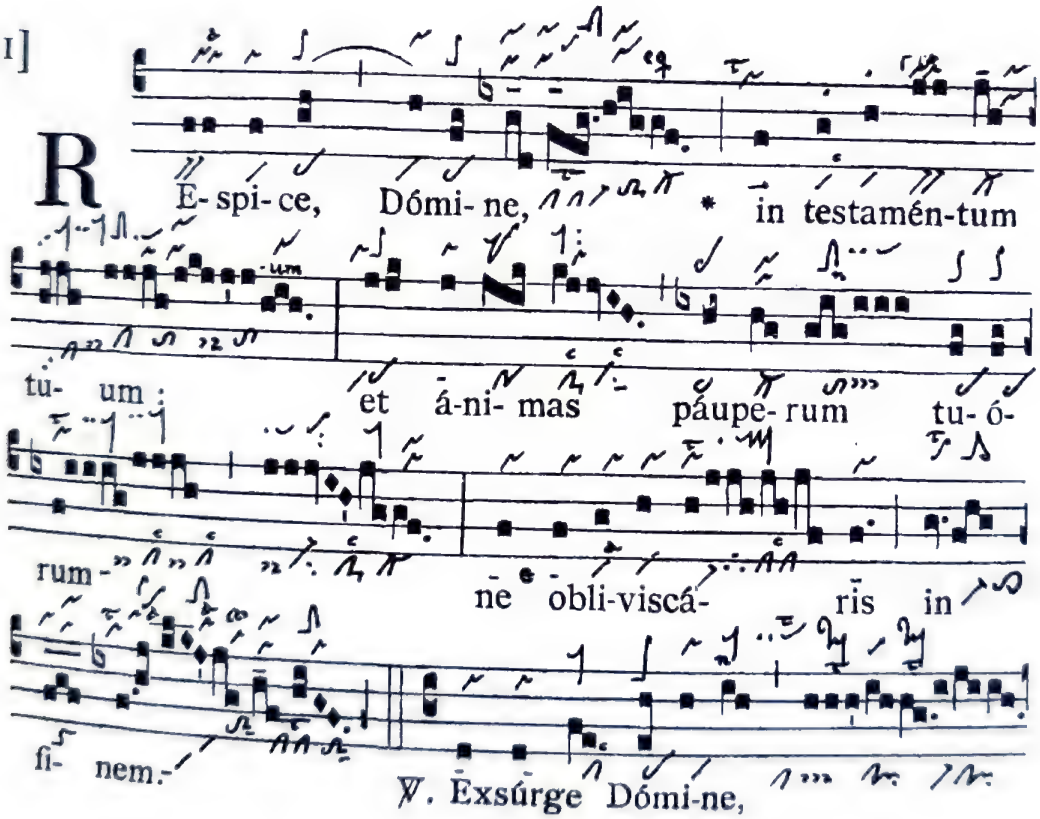
[226]

[227]

[228]



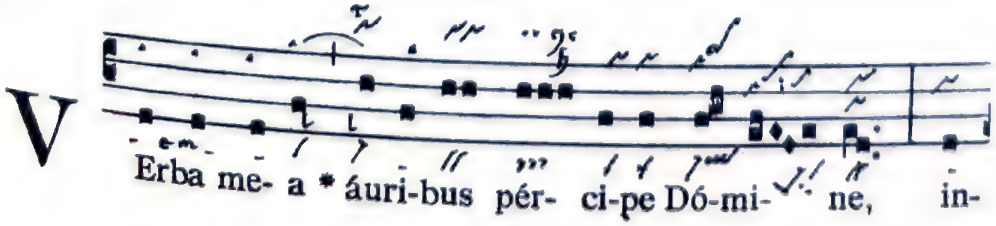
[229]

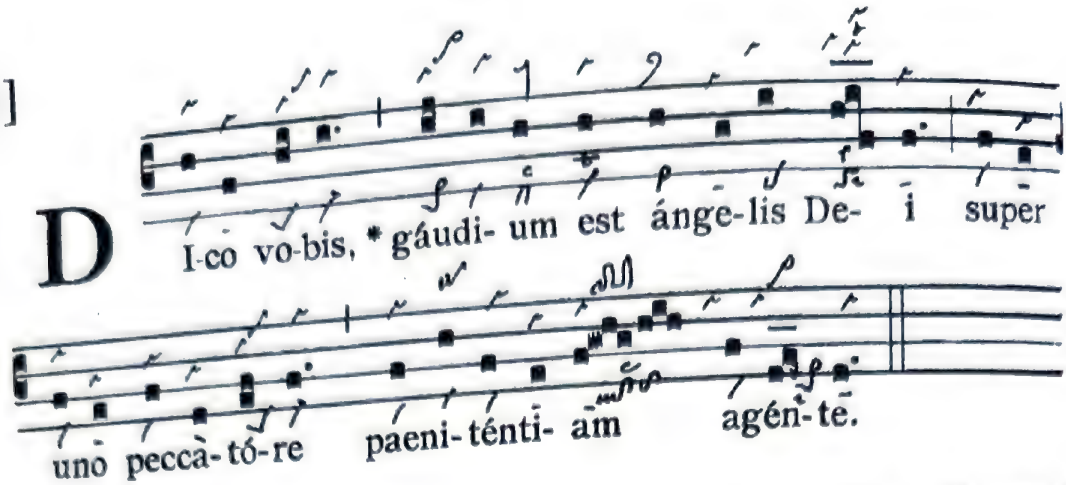


[230]

T
Ímé- bunt gén- tes * no- men tu- um,
Dómi- ne, et o- mnes re- ges ter- rae
gló- ri- am tu-
ām. ℣. Quó-

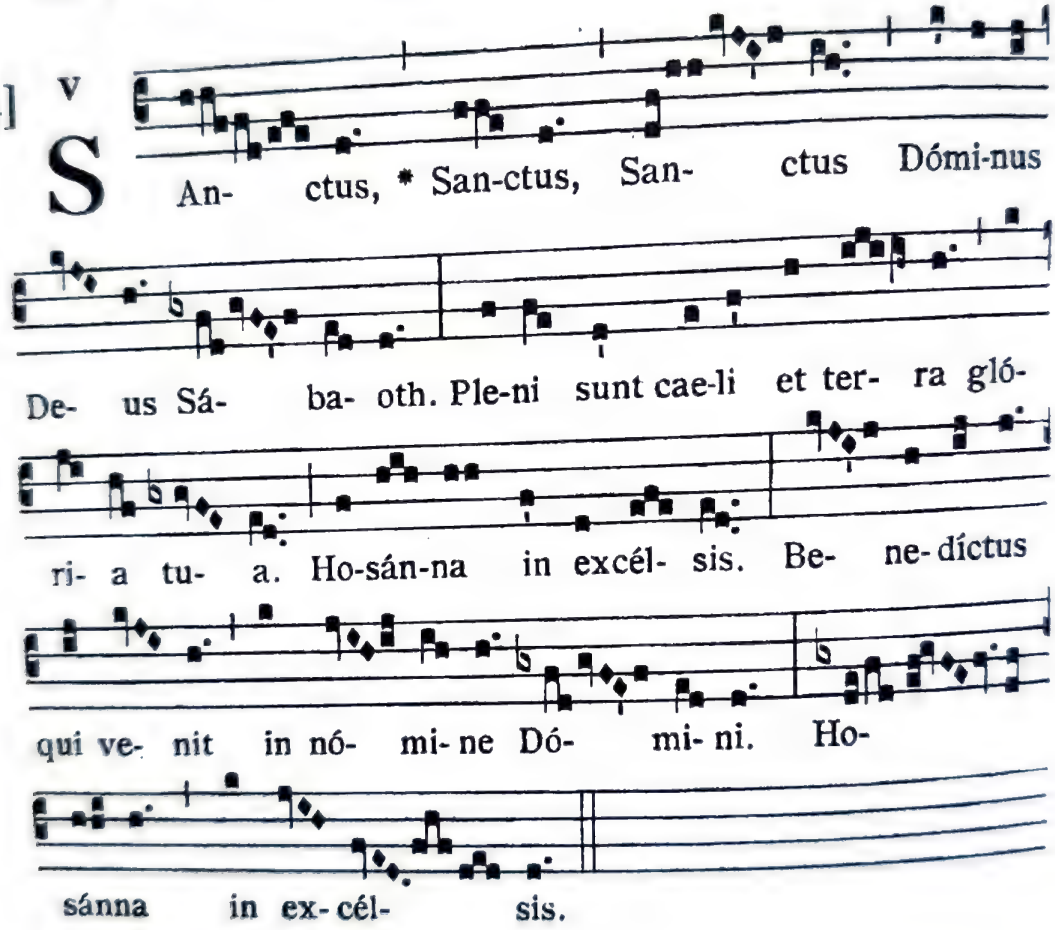
[231]

R
E- spi- ce, Dómi- ne, * in testamén-tum
tu- um:
et á-ni- mas páupe- rum tu- ó-
rum-
ne obli-viscá- ris in
fi- nem.-
℣. Exsúrge Dómi-ne,

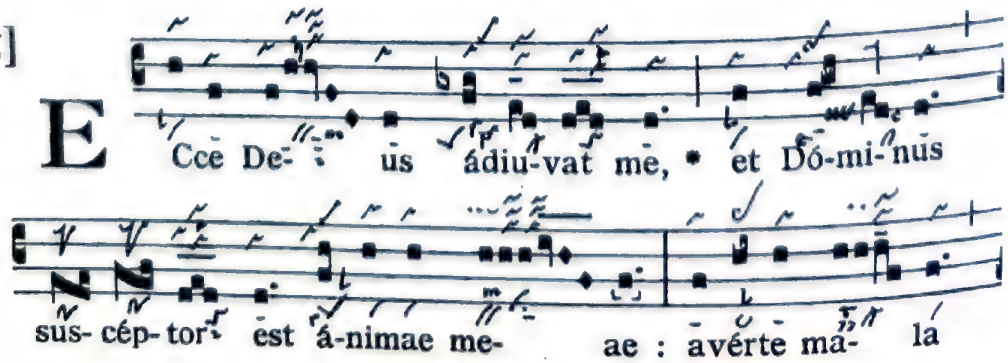
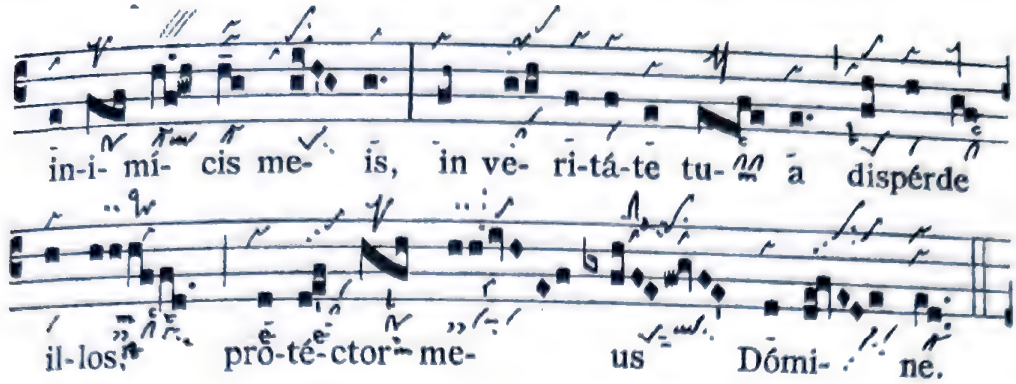
[232]

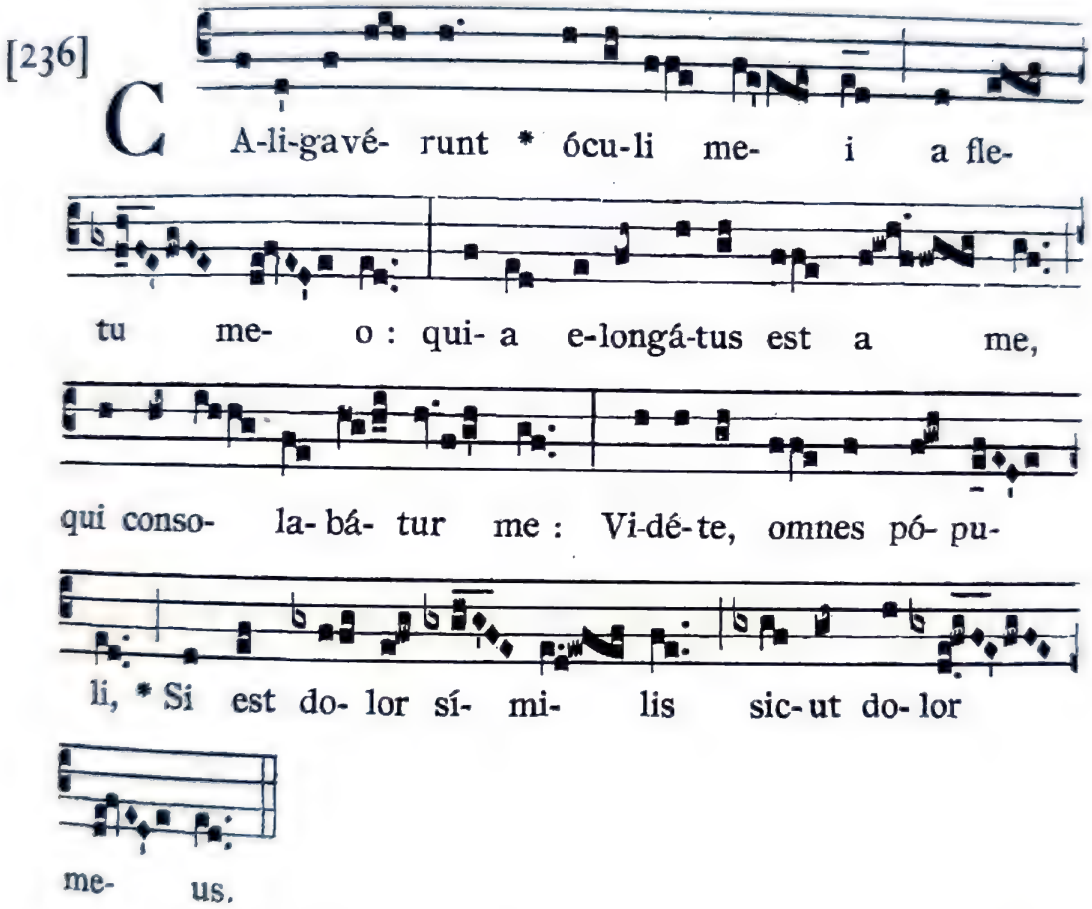

V
Erba me- a * áuri-bus pér- ci-pe Dó-mi- ne, in-

[233]

D I-co vo-bis, * gáudi- um est ánge-lis De- i super
uno peccà-tó-re paeni-ténti- ām agén-tē.

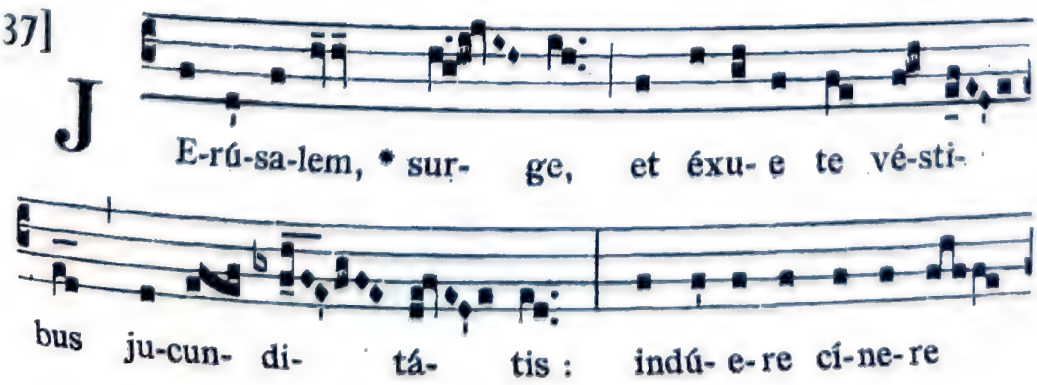
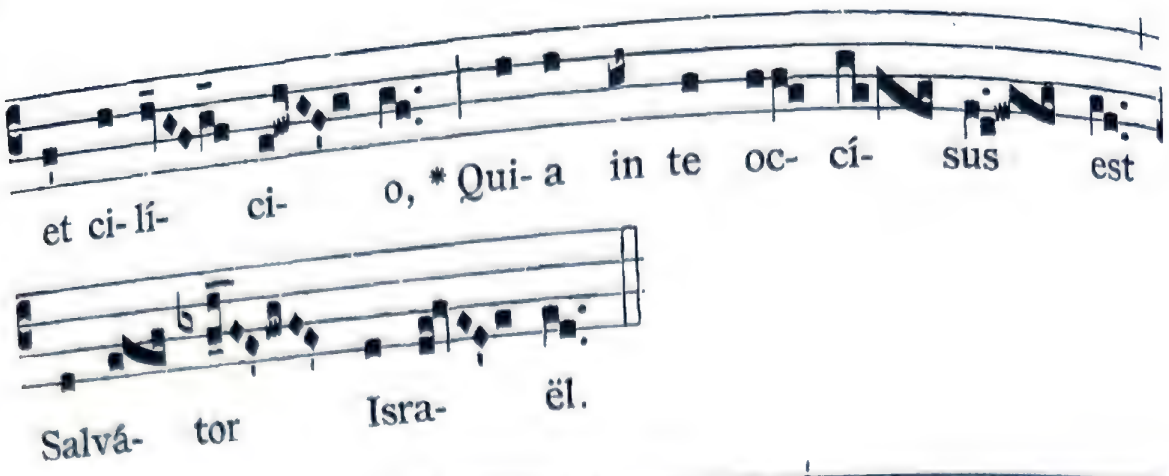
[234]


℣
S An- ctus, * San-ctus, San- ctus Dómi-nus
De- us Sá- ba- oth. Ple-ni sunt cae-li et ter- ra gló-
ri- a tu- a. Ho-sán-na in excél- sis. Be- ne-díctus
qui ve- nit in nó- mi- ne Dó- mi- ni. Ho-
sánna in ex- cél- sis.

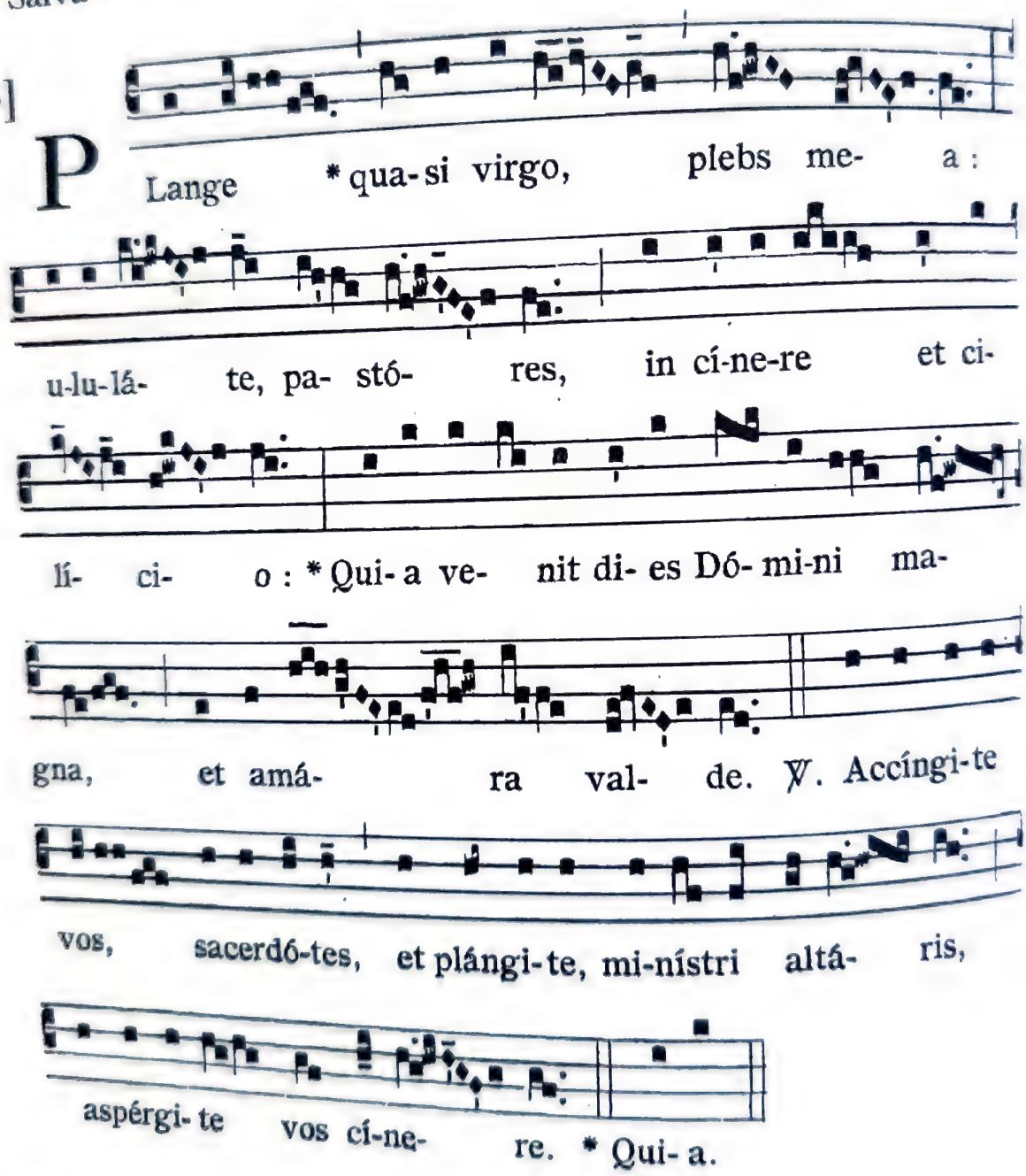
[235]

E Cce De- us ádiu-vat me, * et Dó-mi-nus
sus- cép- tor est á-nimae me- ae : avérte ma- la

in-i- mí- cis me- is, in ve- ri-tá-te tu- a dispérde
il-los, pro-té-ctor me- us Dómi- ne.

[236]

C A-li-gavé- runt * ócu-li me- i a fle-
tu me- o : qui- a e-longá-tus est a me,
qui conso- la- bá- tur me : Vi-dé-te, omnes pó- pu-
li, * Si est do- lor sí- mi- lis sic- ut do- lor
me- us.

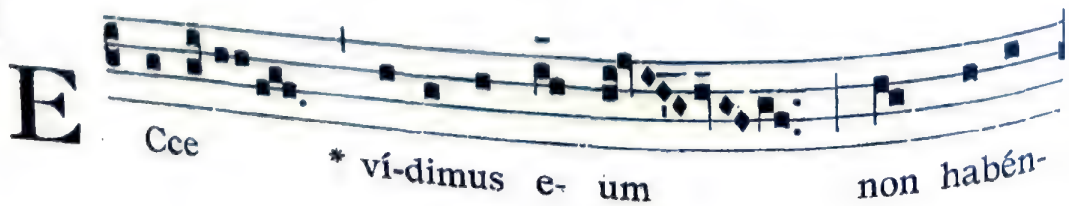
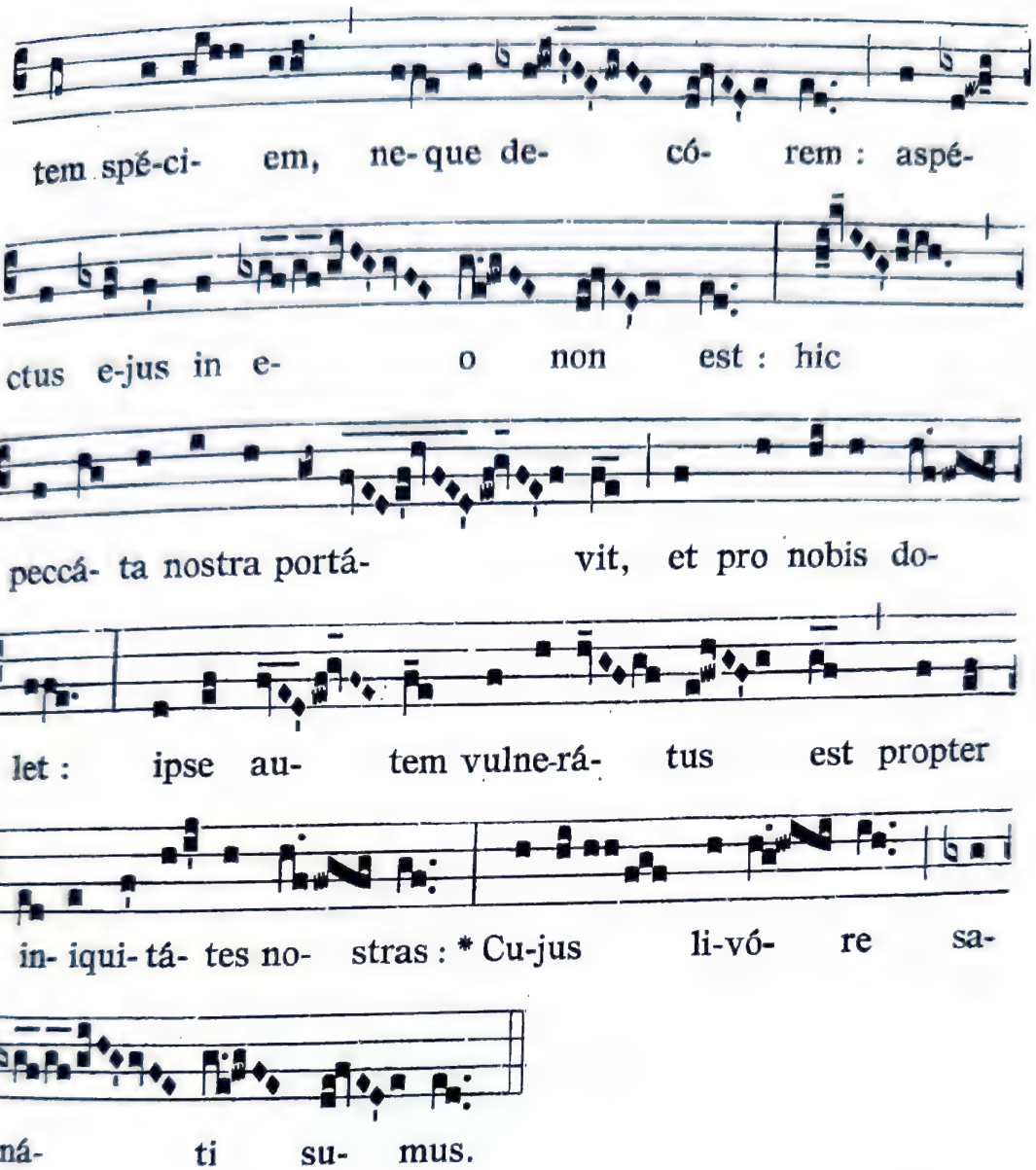
[237]

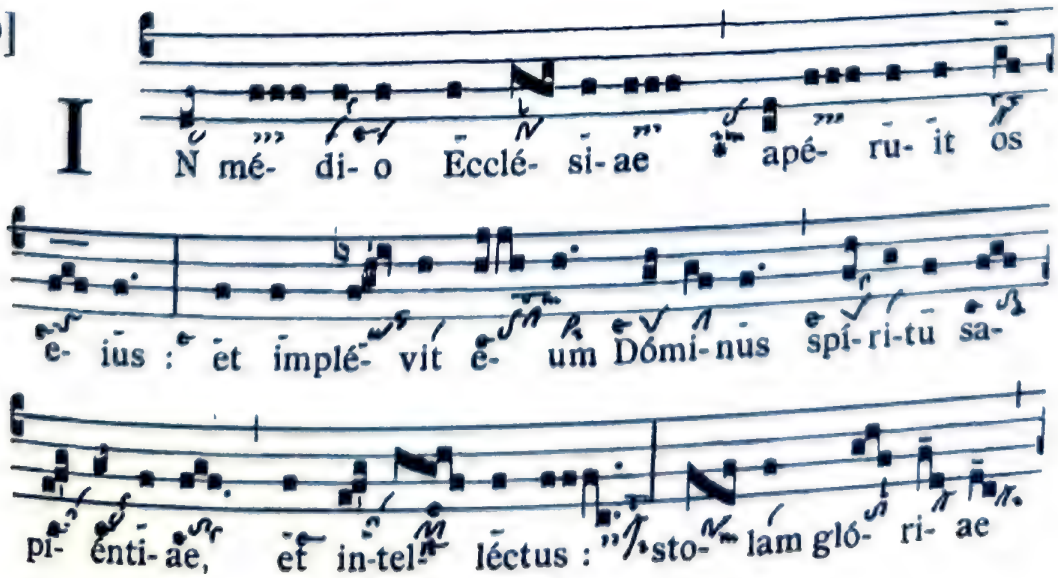
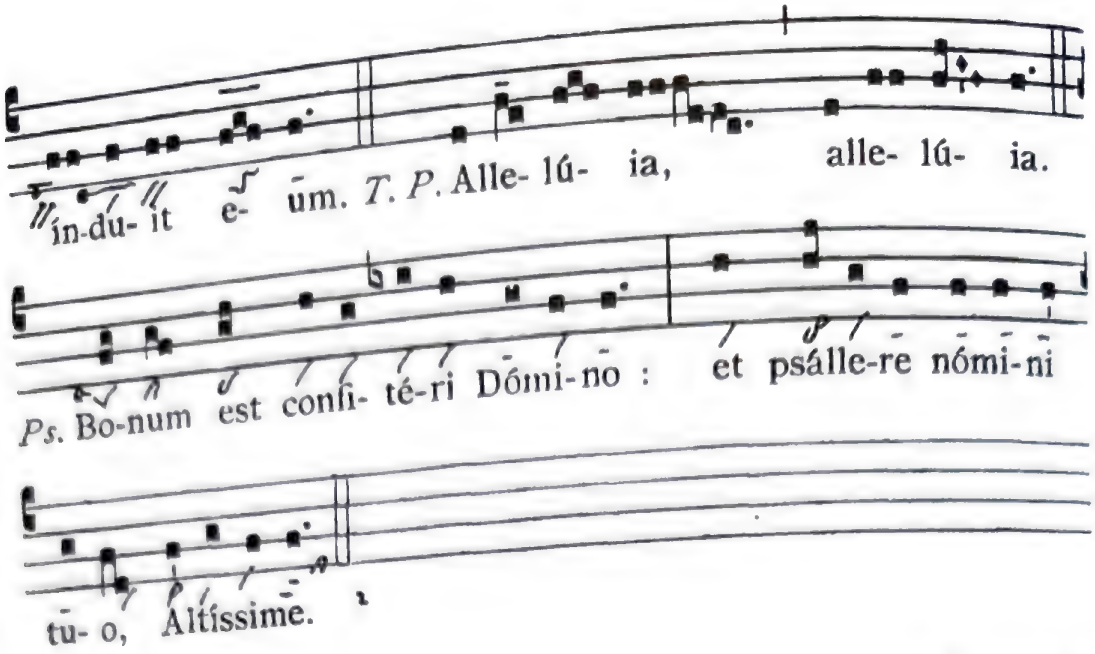

J E-rú-sa-lem, * sur- ge, et éxu- e te vé-sti-
bus ju-cun- di- tá- tis : indú- e-re cí-ne-re

et ci- lí- ci- o, * Qui- a in te oc- cí- sus est
Salvá- tor Isra- ël.

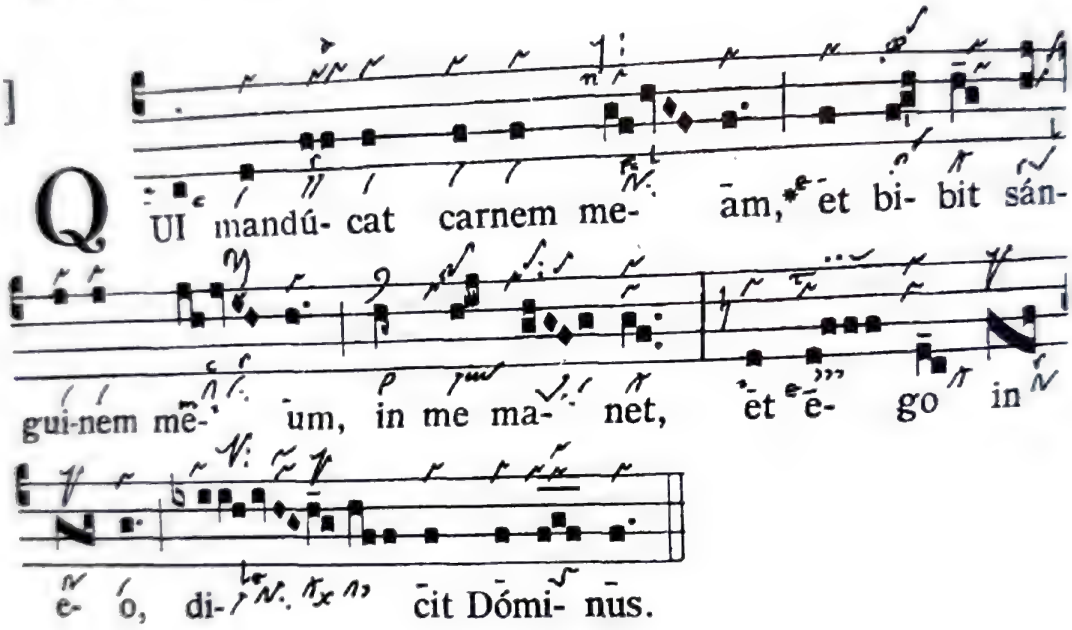
[238]

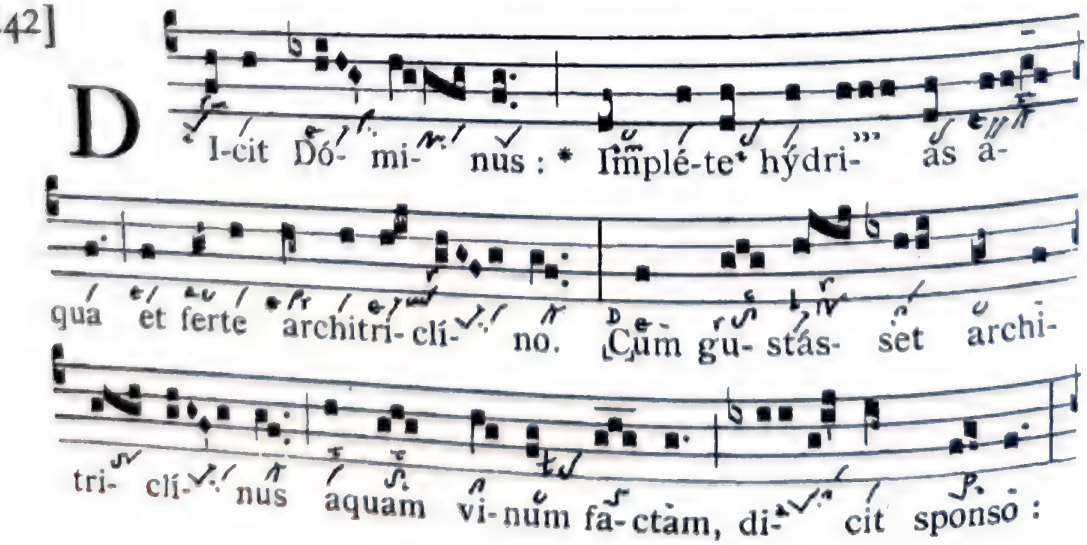
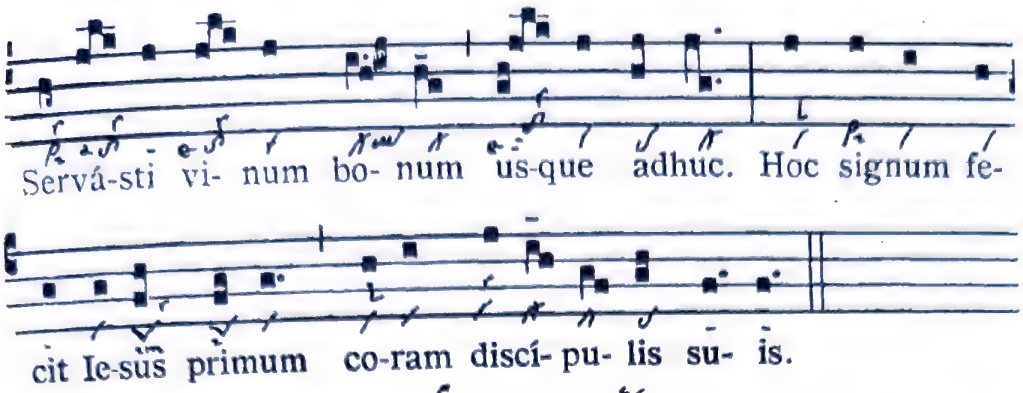

P Lange * qua- si virgo, plebs me- a :
u-lu-lá- te, pa- stó- res, in cí-ne-re et ci-
lí- ci- o : * Qui- a ve- nit di- es Dó- mi-ni ma-
gna, et amá- ra val- de. ℣. Accíngi-te
vos, sacerdó-tes, et plángi-te, mi-nístri altá- ris,
aspérgi- te vos cí-ne- re. * Qui- a.

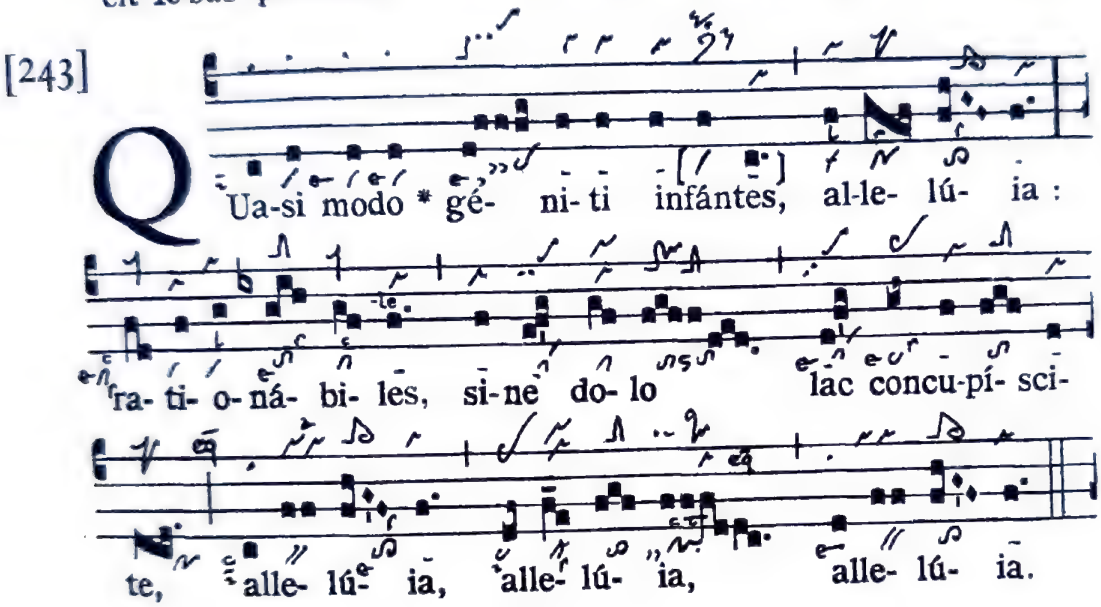
[239]

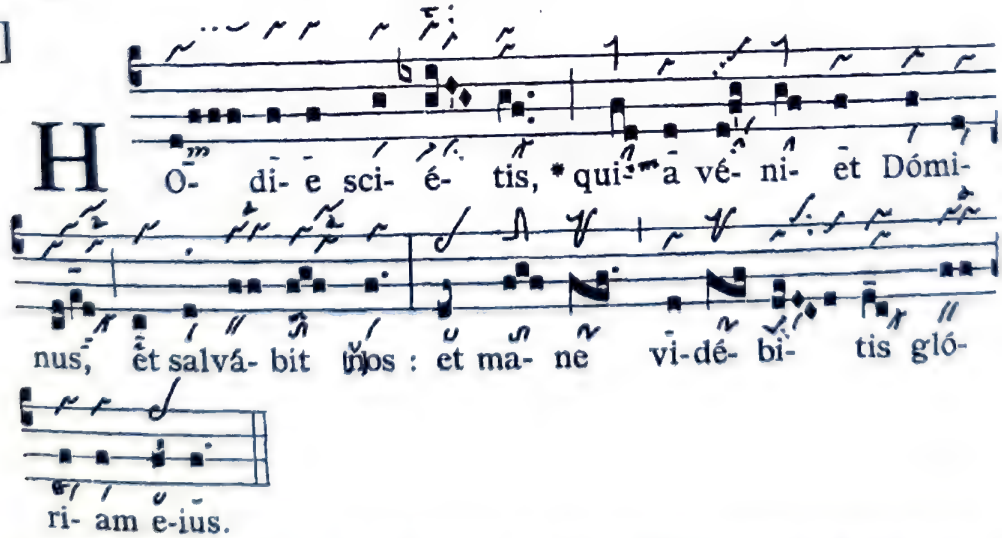

E Cce * ví-dimus e- um non habén-

tem spé-ci- em, ne-que de- có- rem : aspé-
ctus e-jus in e- o non est : hic
peccá- ta nostra portá- vit, et pro nobis do-
let : ipse au- tem vulne-rá- tus est propter
in- iqui- tá- tes no- stras : * Cu-jus li-vó- re sa-
ná- ti su- mus.

[240]

I N mé- di- o Eccle- si- ae apé- ru- it os
e- ius : et imple- vit e- um Dómi- nus spí- ri- tu sa-
pi- énti- ae, et in-tel- léctus : sto- lam gló- ri- ae

ín-dú- it e- ūm. *T. P.* Alle- lú- ia, alle- lú- ia.
Ps. Bo-num est confi- té-ri Dómi-no : et psálle-re nómi-ni
tu- o, Altíssime.

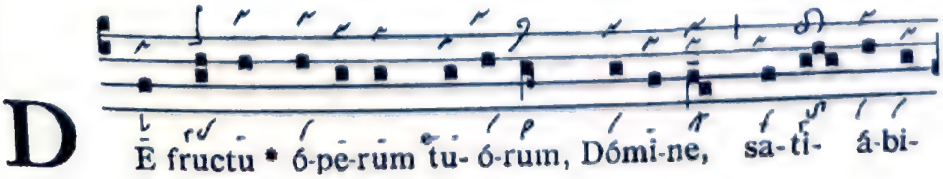
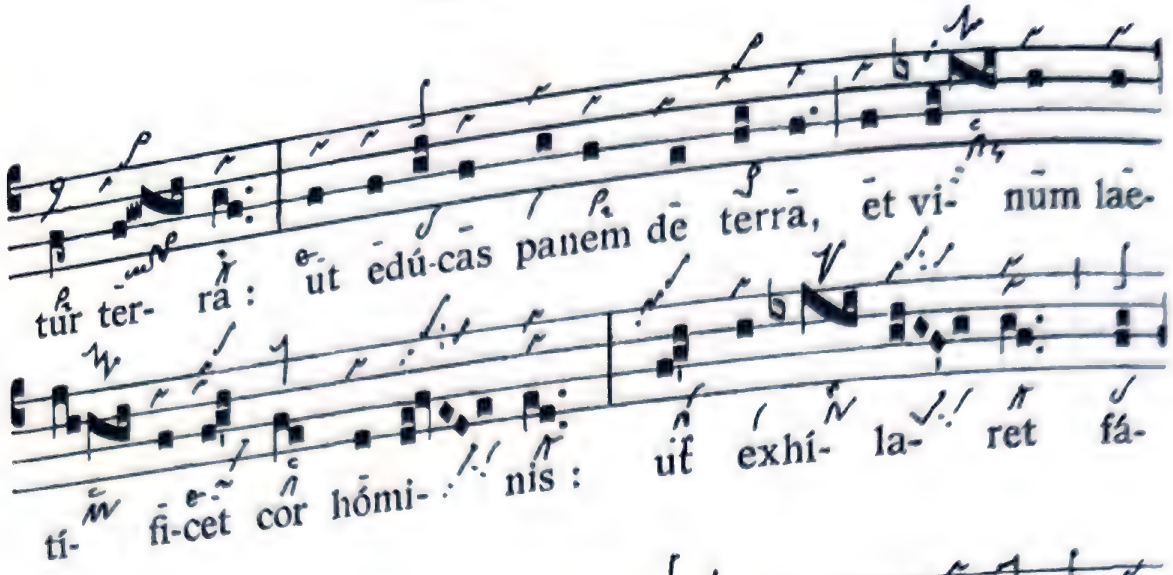
[241]

QUI mandú- cat carnem me- ām,* et bi- bit sán-
gui-nem mē- um, in me ma- net, et ē- go in
e- o, di- cit Dómi- nus.

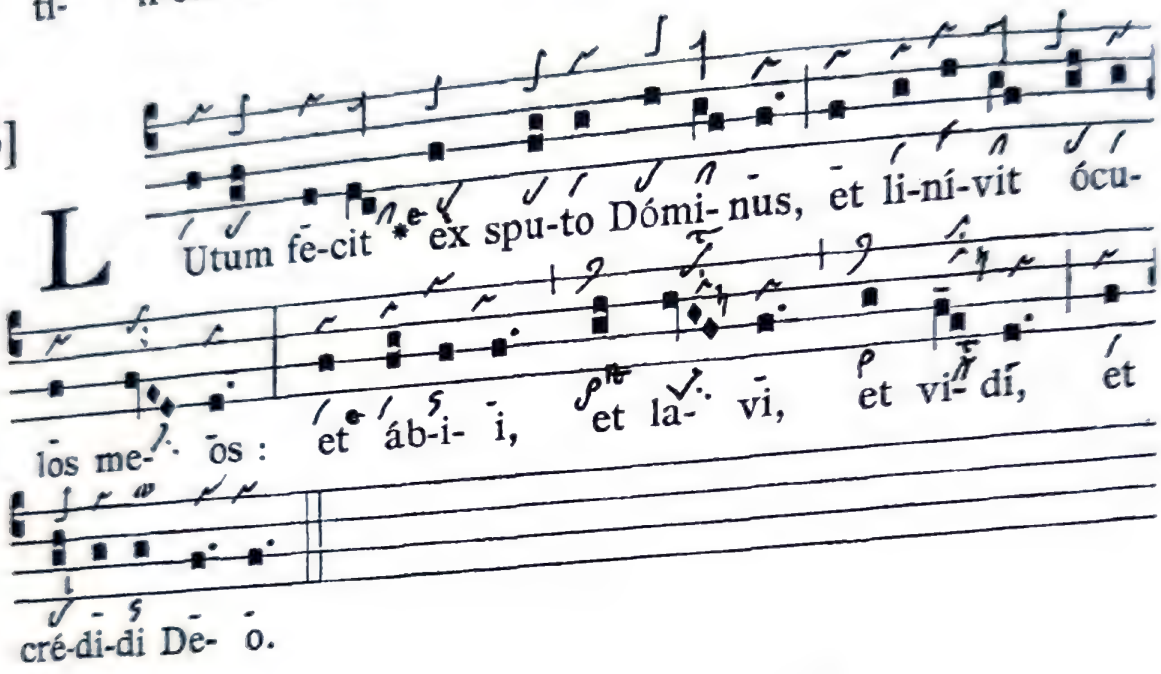
[242]

DI-cit Dó- mi- nus : * Implé-te hýdri- as a-
qua et ferte architri- clí- no. Cum gu- stás- set archi-
tri- clí- nus aquam vi-num fa-ctam, di- cit sponso :

Servá-sti vi- num bo- num us-que adhuc. Hoc signum fe-
cit Ie-sus primum co-ram discí- pu- lis su- is.

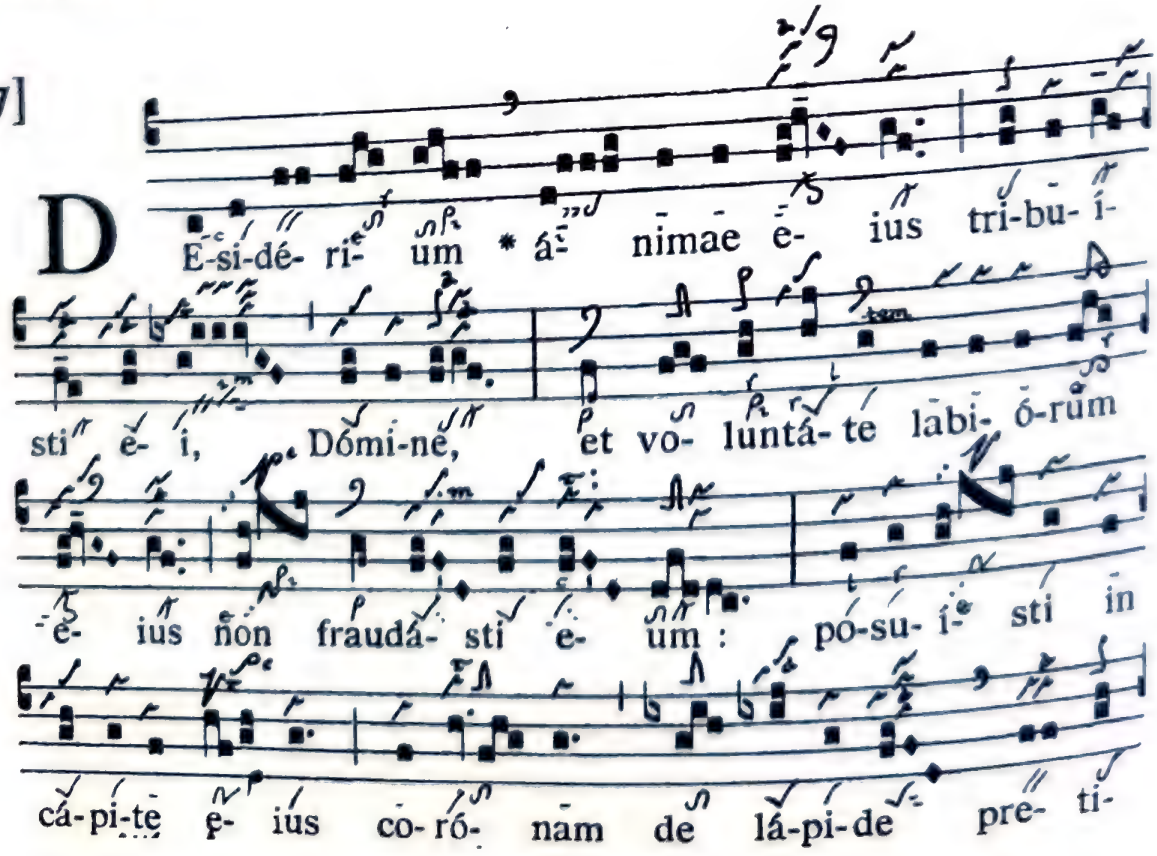
[243]

Q Ua-si modo * gé- ni- ti infántes, al-le- lú- ia :
ra- ti- o- ná- bi- les, si-ne do- lo lac concu-pí- sci-
te, alle- lú- ia, alle- lú- ia, alle- lú- ia.

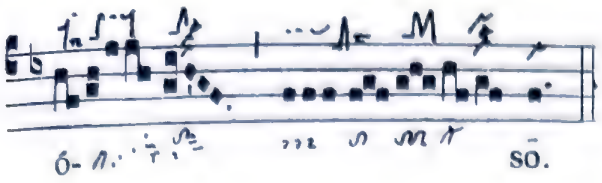
[244]

H O- di- e sci- é- tis, * qui- a vé- ni- et Dómi-
nus, et salvá- bit nos : et ma- ne vi-dé- bi- tis gló-
ri- am e-ius.

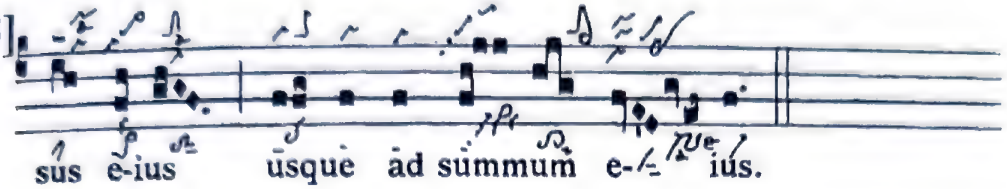
[245]

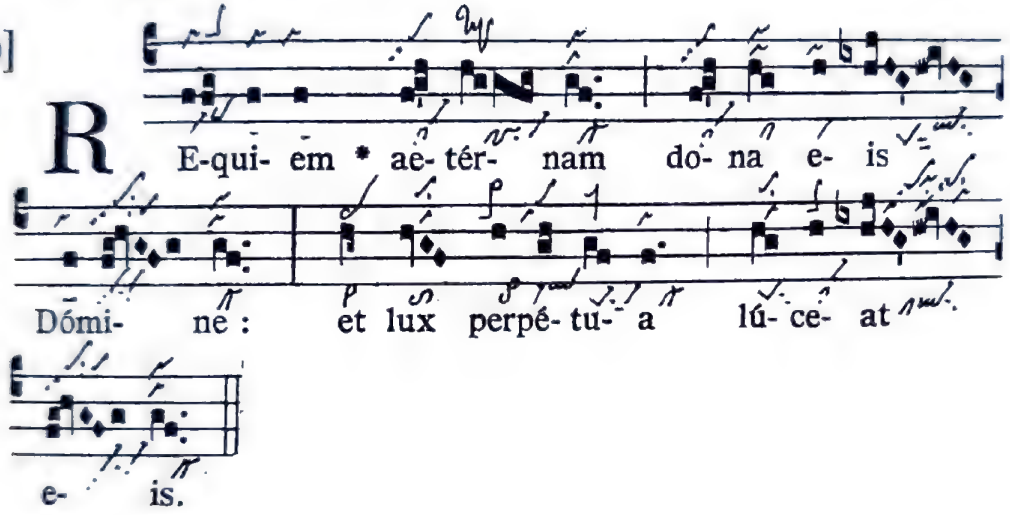

D E fructu * ó-pe-rum tu- ó-rum, Dómi-ne, sa-ti- á-bi-

tur ter- ra : ut edú-cas panem de terra, et vi- num lae-
tí- fi-cet cor hómi- nis : ut exhí- la- ret fá-

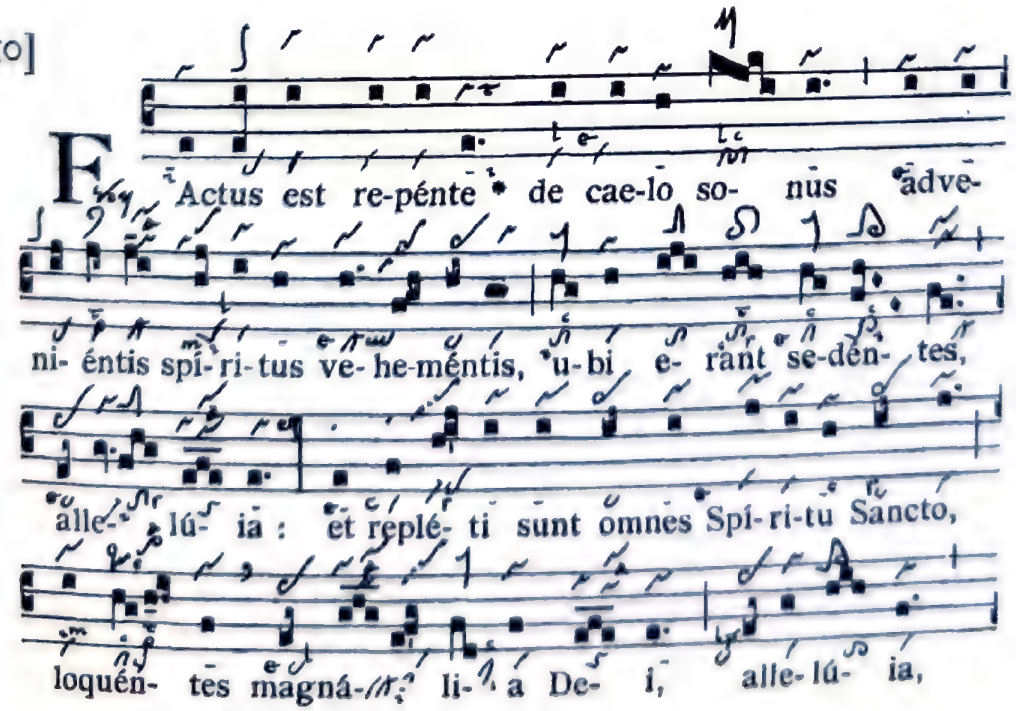
[246]

Lutum fe-cit * ex spu-to Dómi-nus, et li-ní-vit ócu-
los me- os : et áb-i- i, et la- vi, et vi- dí, et
cré-di-di De- o.

[247]

Dé-si-dé- ri- um * á- nimae e- ius tri-bu- í-
sti e- i, Dómi-ne, et vo- luntá- te lábi- ó-rum
e- ius non fraudá- sti e- um : pó-su- í- sti in
cá-pi-te e- ius co-ró- nam de lá-pi-de pre- ti-

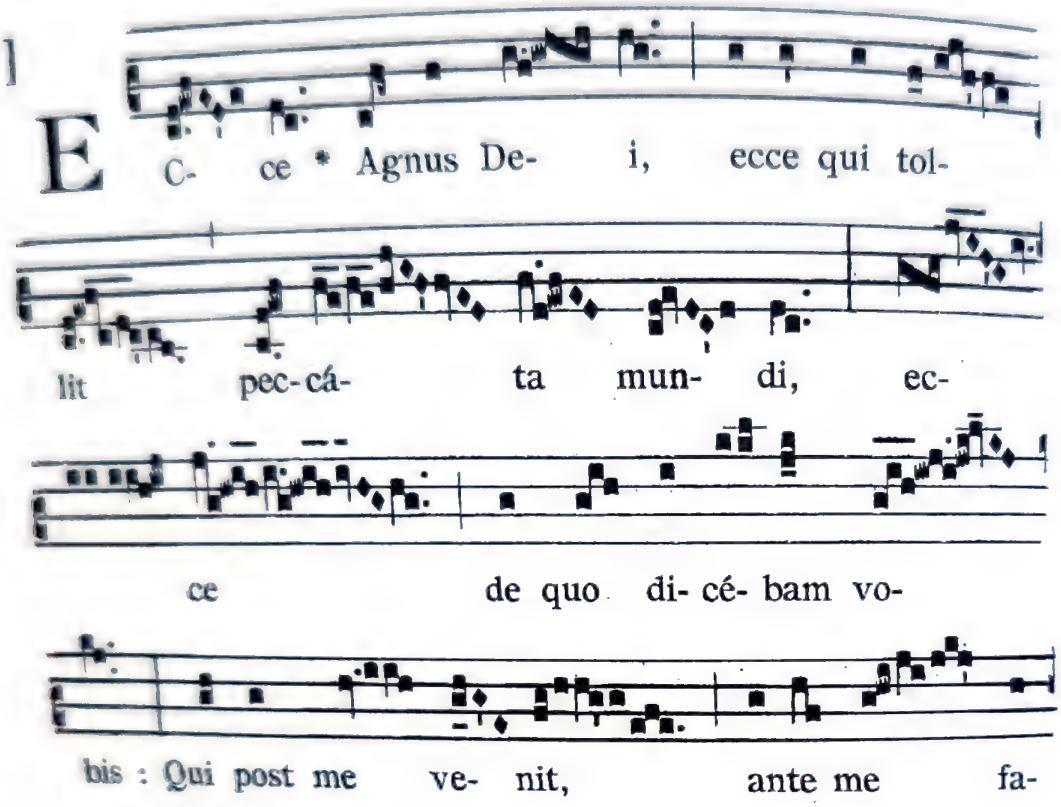

ō- sō.

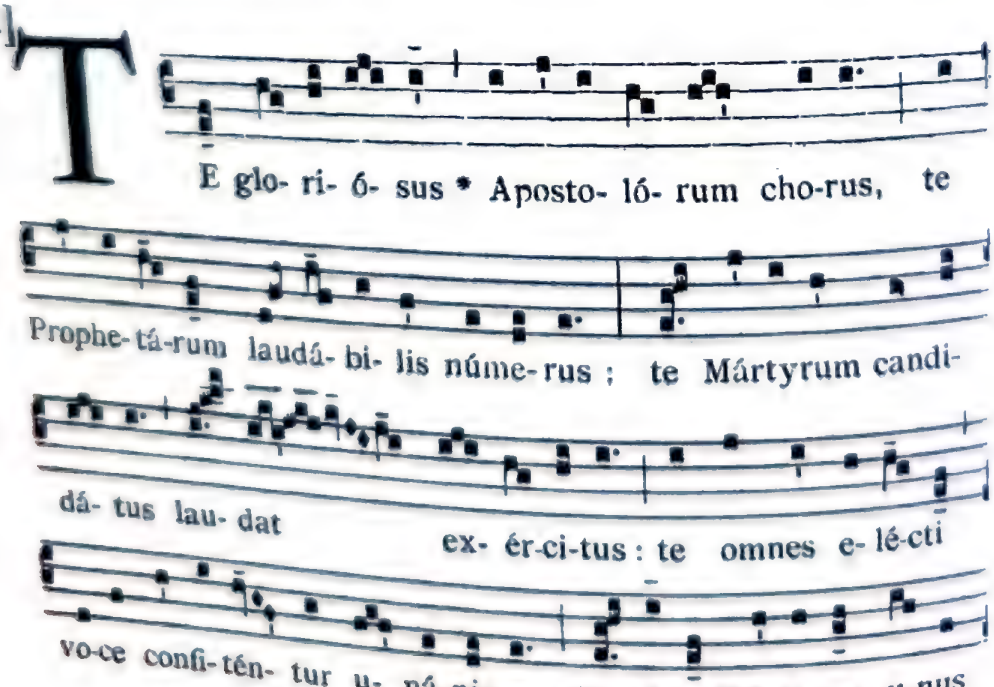
[248]

sus ē-ius ūsquè ād summum e- ius.

[249]

R E-qui- ēm * ae- tér- nam do- na e- is
Dómi- ne : et lux perpé- tu- a lú- ce- at
e- is.

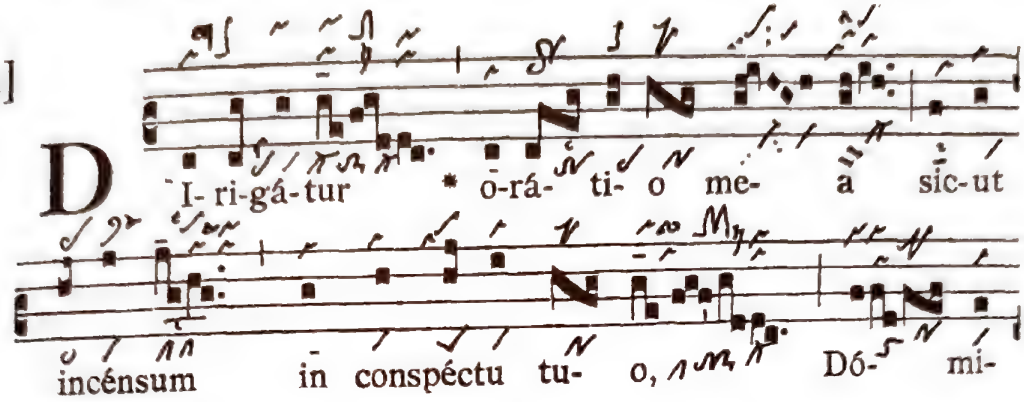
[250]

F Actus est re-pénte * de cae-lo so- nus ādve-
ni- éntis spí- ri- tus ve- he-méntis, u- bi e- rant se-dén- tes,
alle- lú- ia : et replé- ti sunt ómnes Spí- ri-tu Sancto,
loquén- tes magná- li- a De- i, alle- lú- ia,

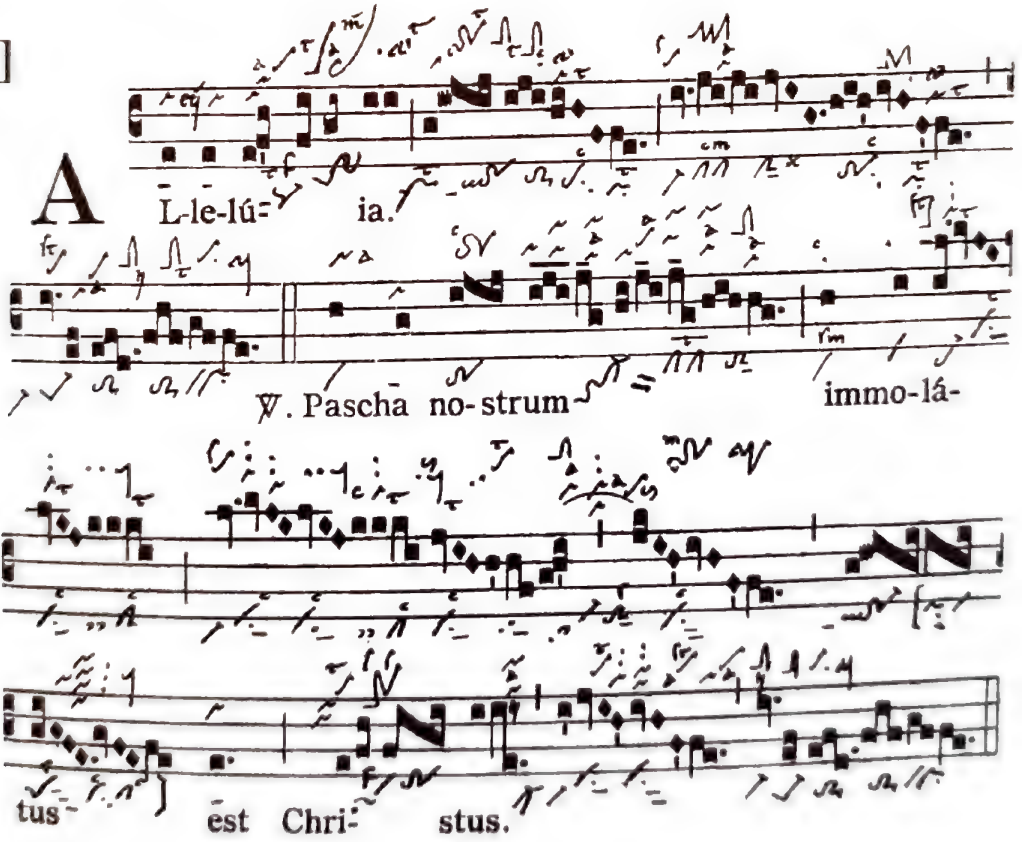
alle- lú- ia.

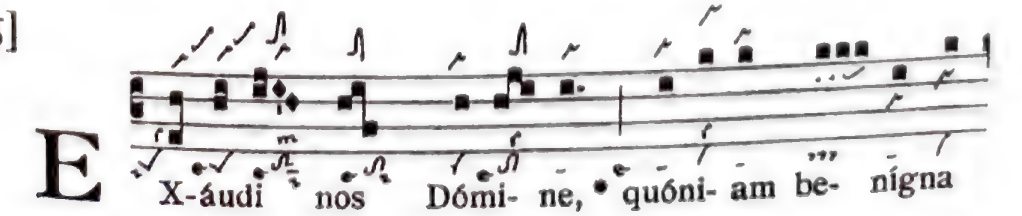
[251]

E C- ce * Agnus De- i, ecce qui tol-
lit pec-cá- ta mun- di, ec-
ce de quo di- cé- bam vo-
bis : Qui post me ve- nit, ante me fa-

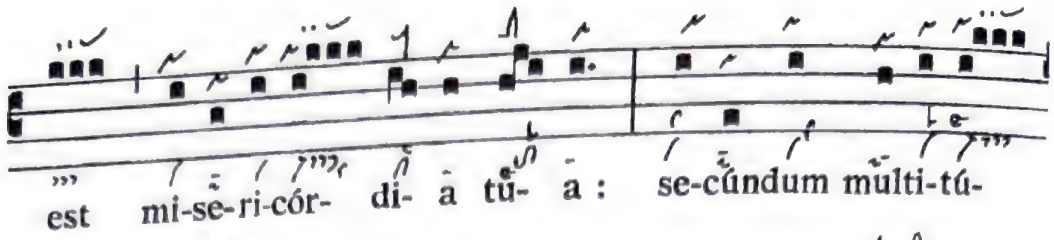
[252]

T E glo- ri- ó- sus * Aposto- ló- rum cho-rus, te
Prophe-tá-rum laudá- bi- lis núme-rus ; te Mártyrum candi-
dá- tus lau- dat ex- ér-ci-tus : te omnes e- lé-cti
vo-ce confi-tén- tur u- ná-nimes : be- á-ta Trí-ni-tas, u-nus

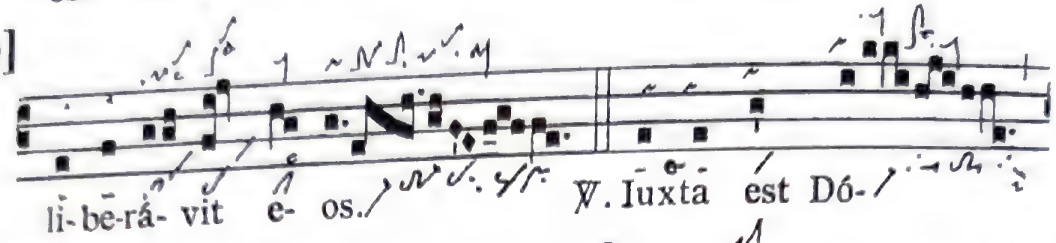
De- us. E u o u a e.

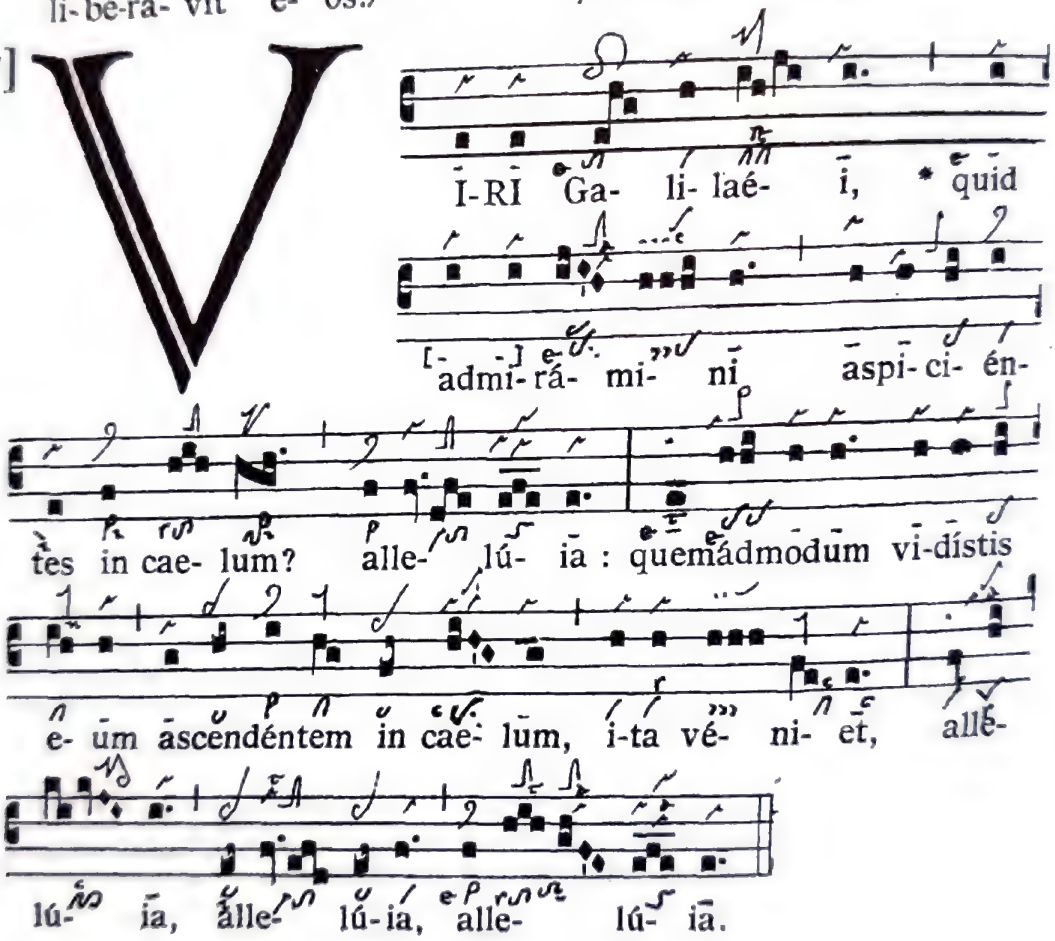
[253]

D I- ri-gá-tur * ō-rá- ti- o me- a sic-ut
incénsum in conspéctu tu- o, Dó- mi-

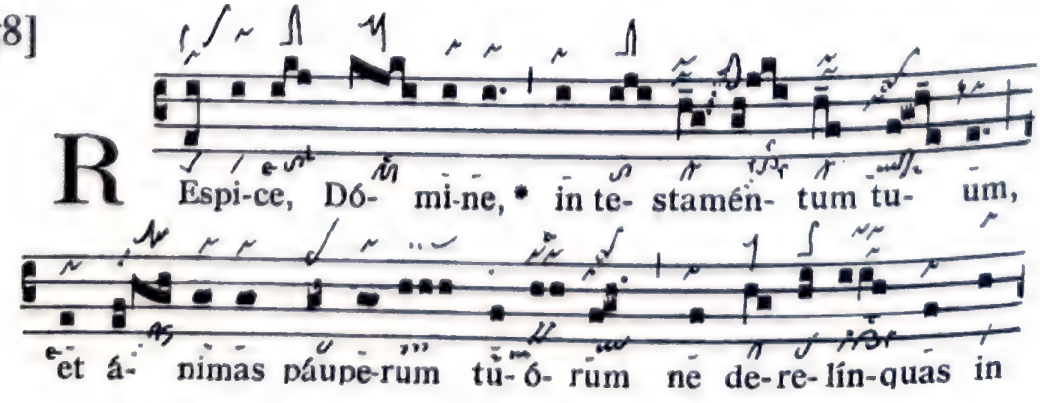
[254]

A L-le-lú- ia.
℣. Pascha no-strum immo-lá-
tus est Chri- stus.

[255]

E X-áudi nos Dómi- ne, quóni- am be- nígna

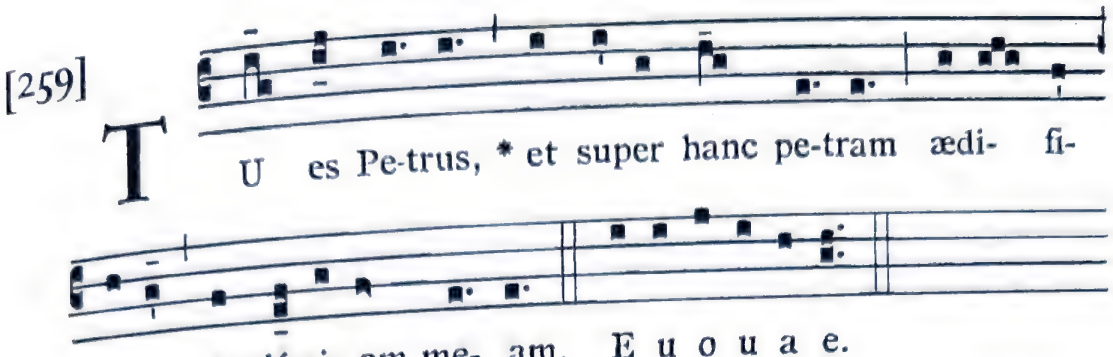

est mi-se-ri-cór- di- a tu- a : se-cúndum multi-tú-

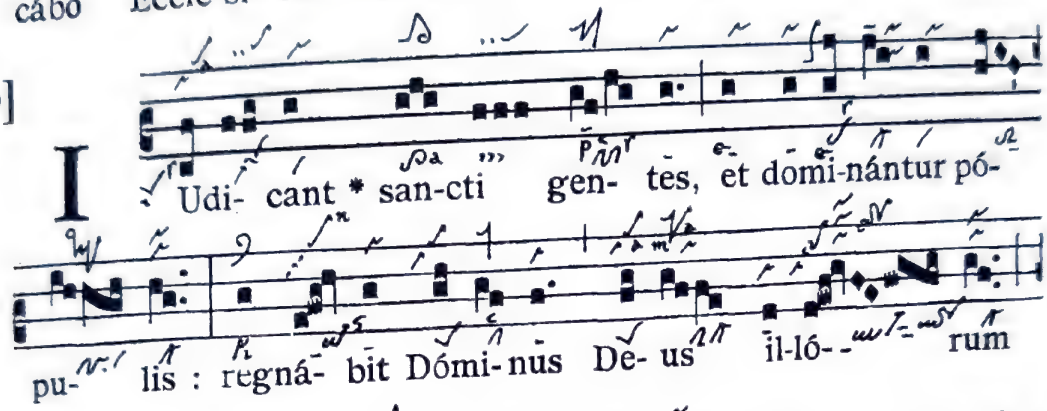
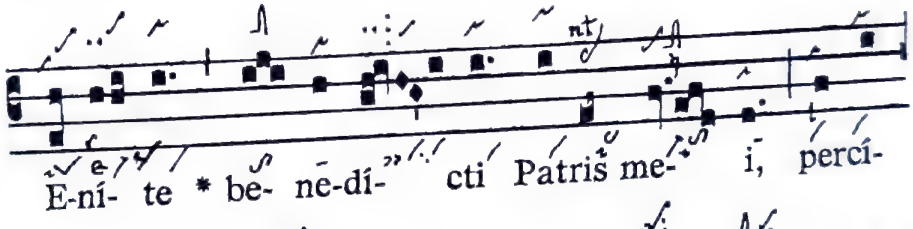
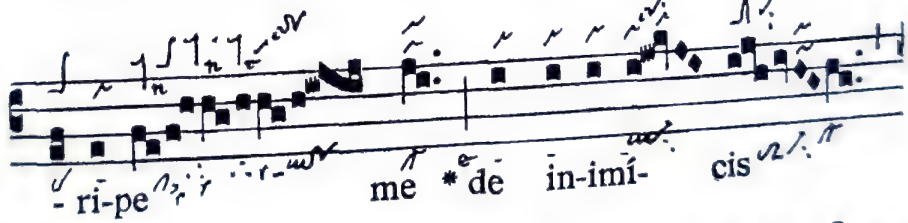
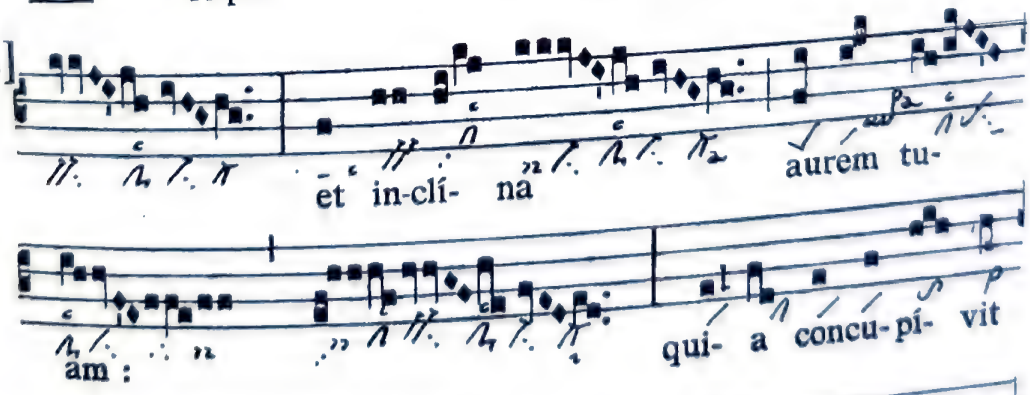
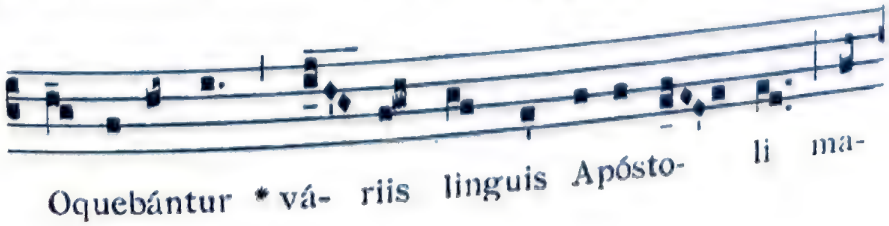
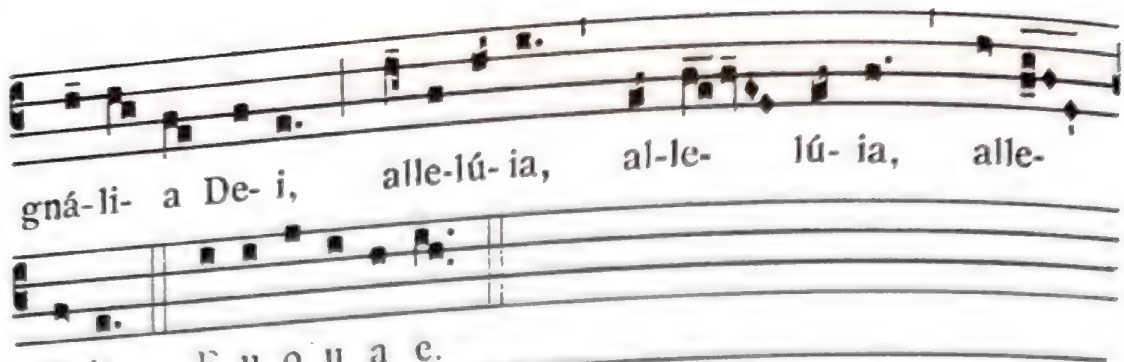
[256]

li-be-rá- vit e- os. ℣. Iuxta est Dó-

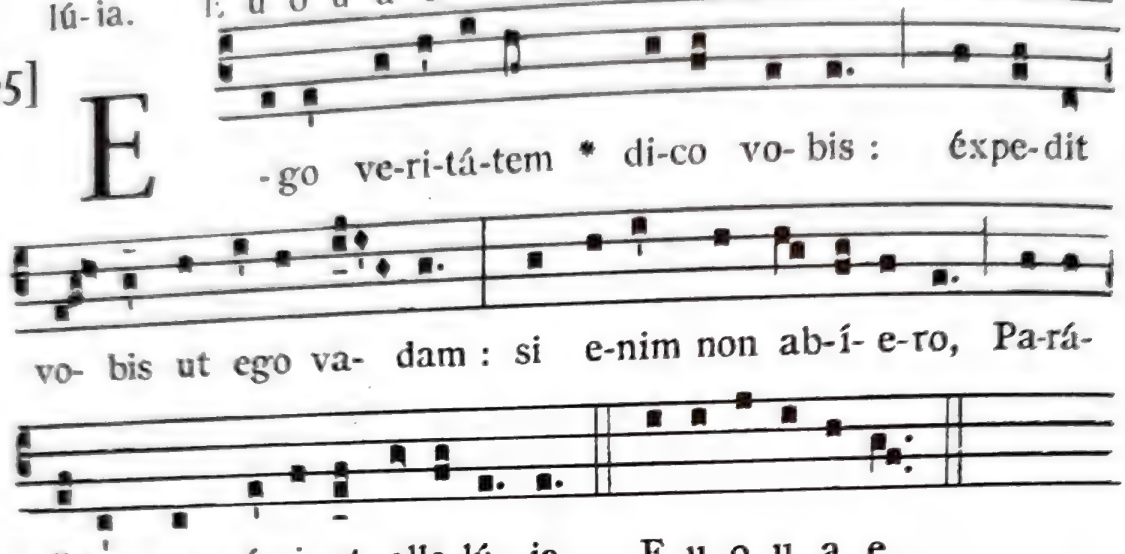
[257]

I-RI Ga- li- laé- i, * quid
admi-rá- mi- ni aspi- ci- én-
tes in cae- lum? alle- lú- ia : quemádmodum vi-dístis
e- um áscendéntem in cae- lum, i-ta vé- ni- et, alle-
lú- ia, alle- lú- ia, alle- lú- ia.

[258]

Espi-ce, Dó- mi-ne, * in te- stamén- tum tu- um,
et á- nimas páupe-rum tu- ó- rum ne de-re-lín-quas in

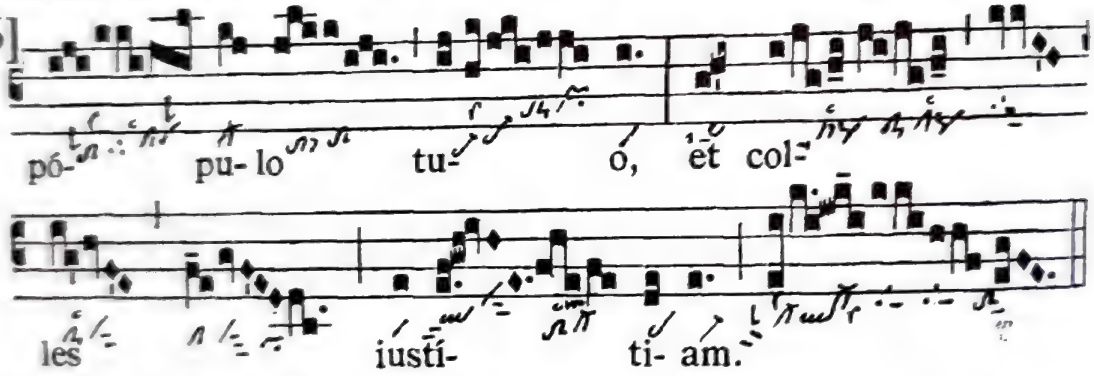
[259]

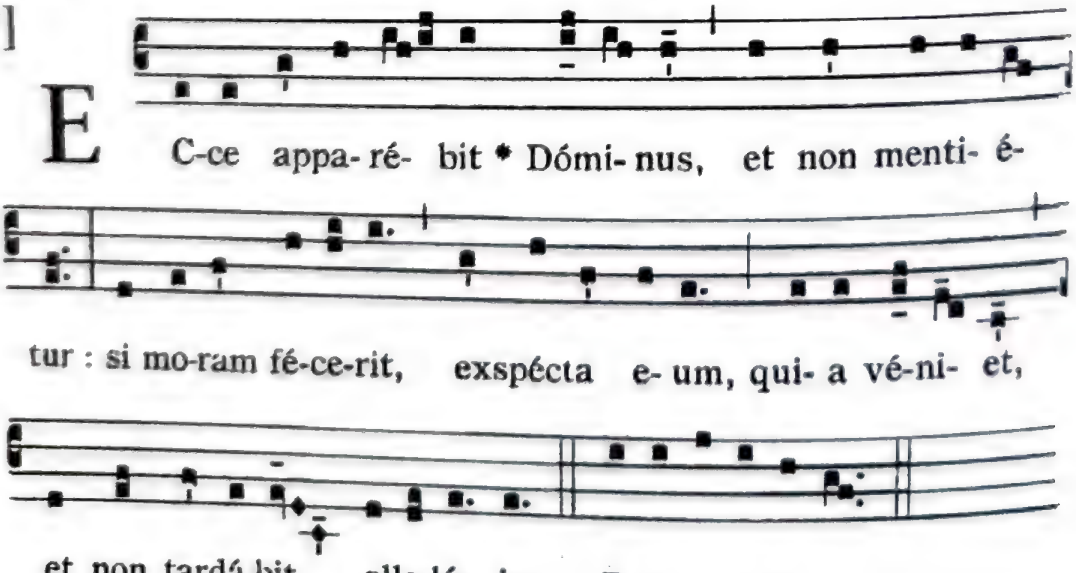


[260]

[261]

[262]

[263]

[264]


gná-li- a De- i, alle-lú- ia, al-le- lú- ia, alle-
lú- ia. E u o u a e.

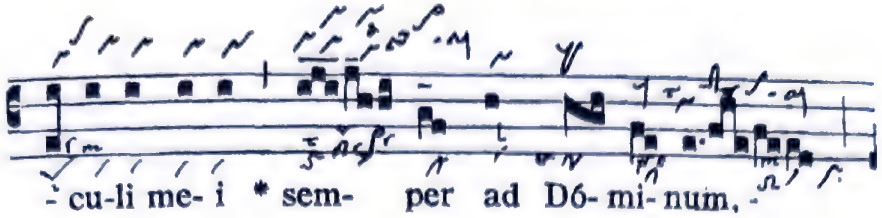
[265]

E -go ve-ri-tá-tem * di-co vo- bis : éxpe-dit
vo- bis ut ego va- dam : si e-nim non ab-í- e-ro, Pa-rá-
cli-tus non vé-ni- et, alle-lú- ia. E u o u a e.

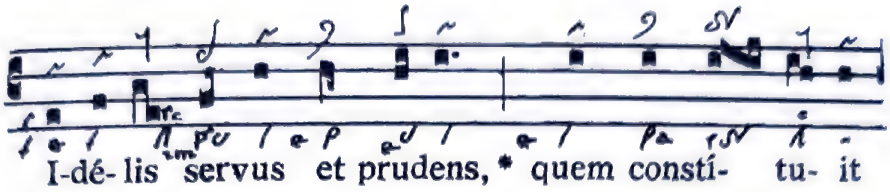
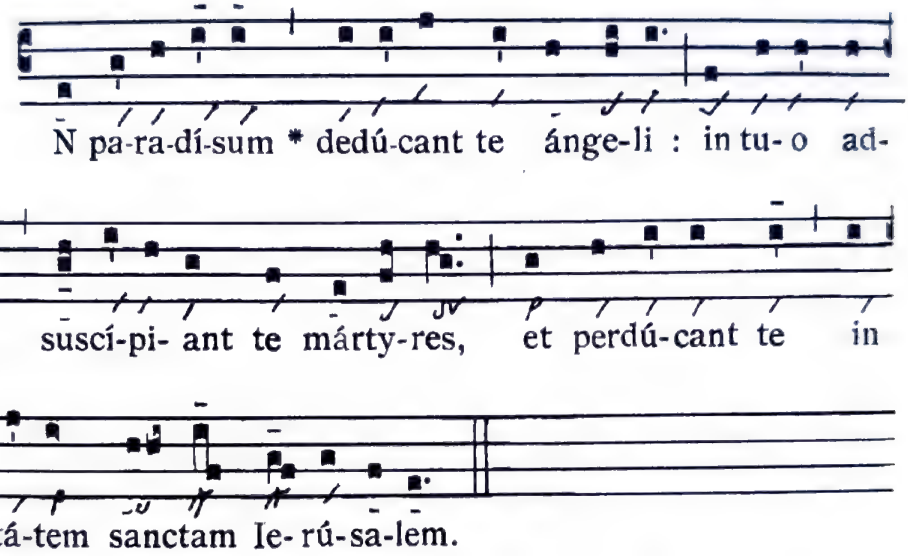
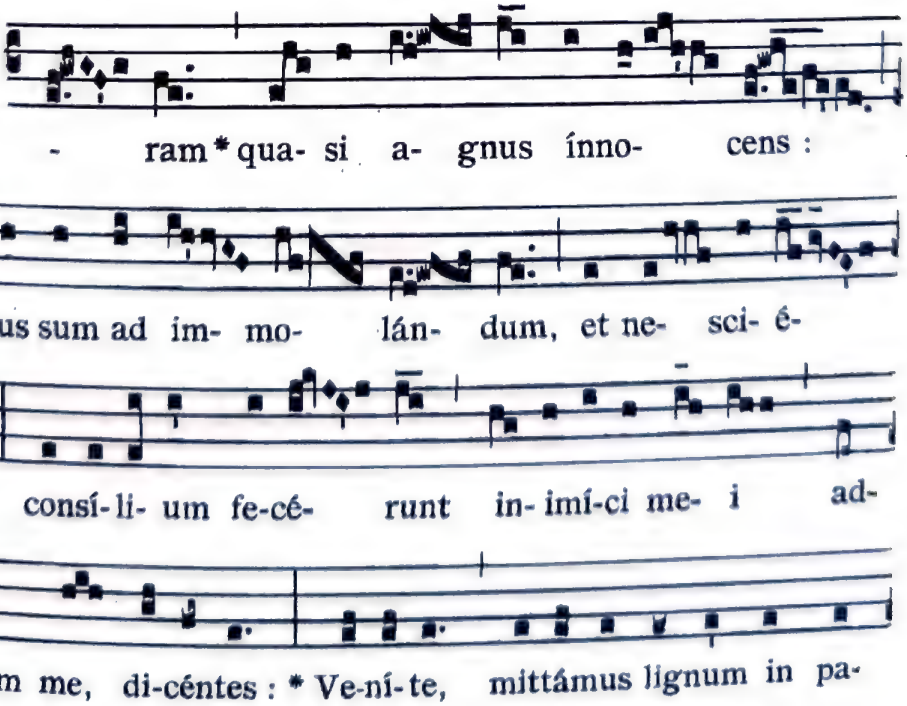
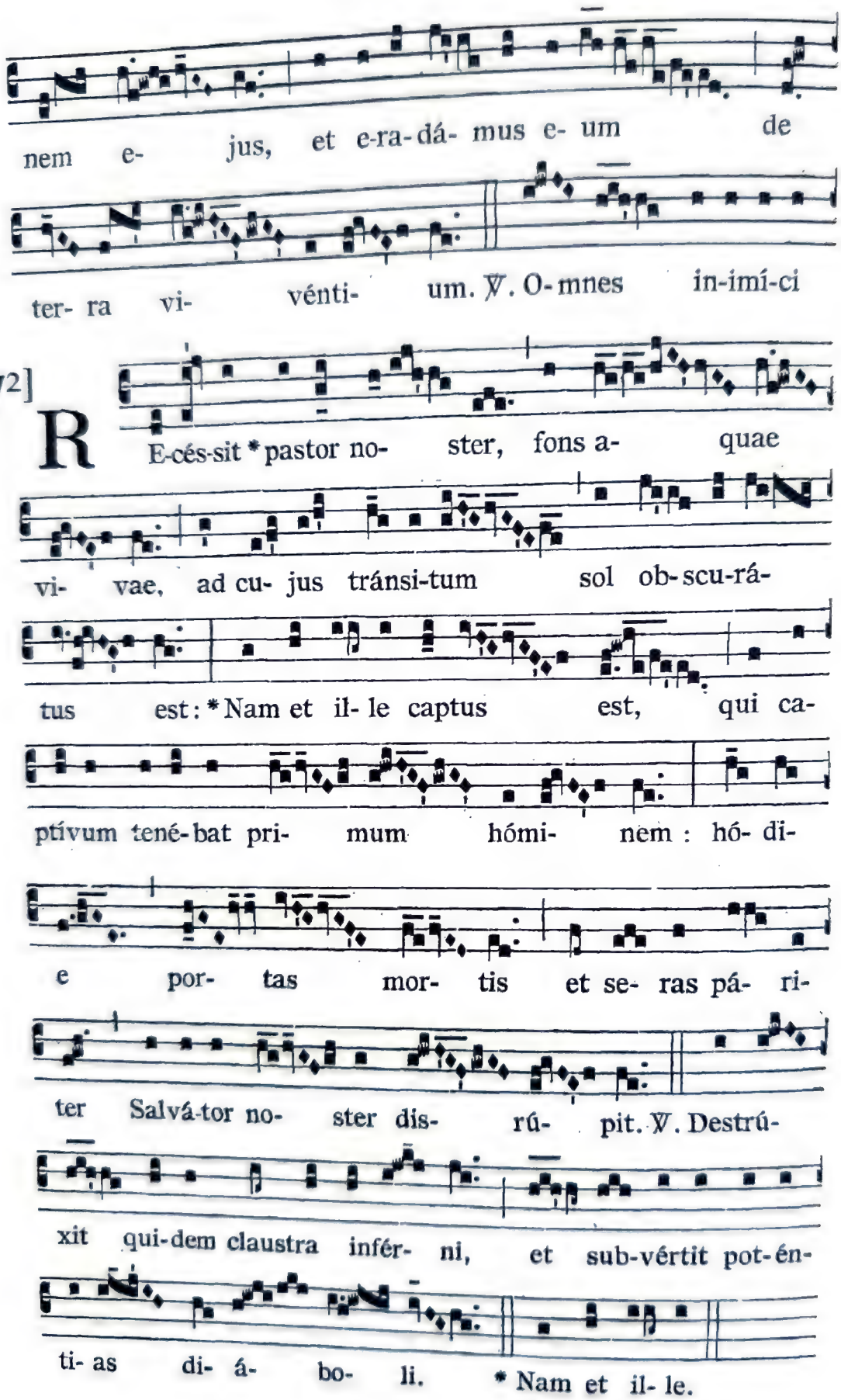
[266]

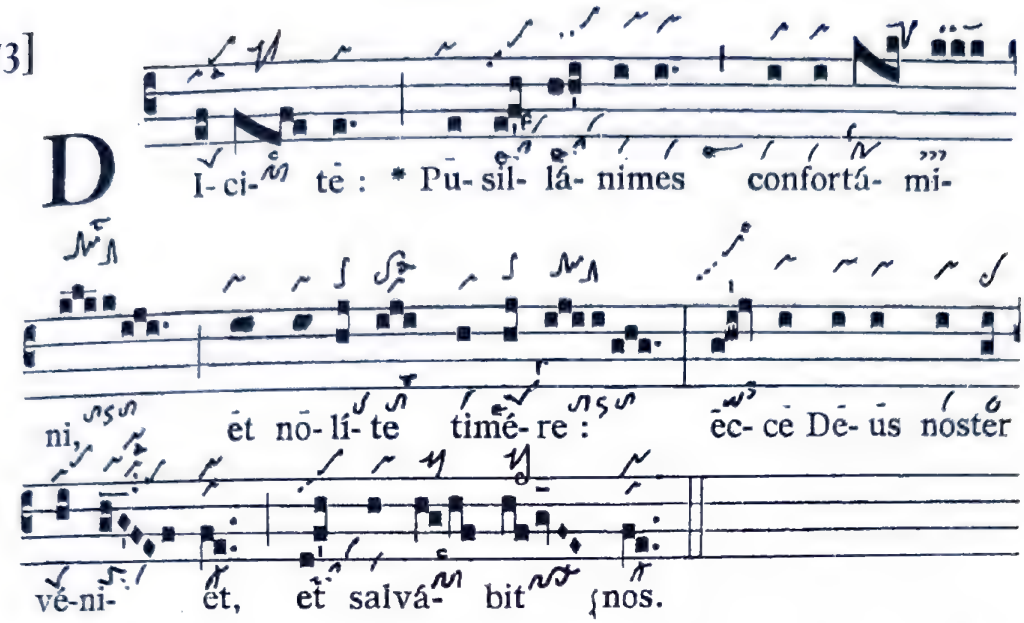

pó- pu- lo tu- ó, et col-
les iustí- ti- am.

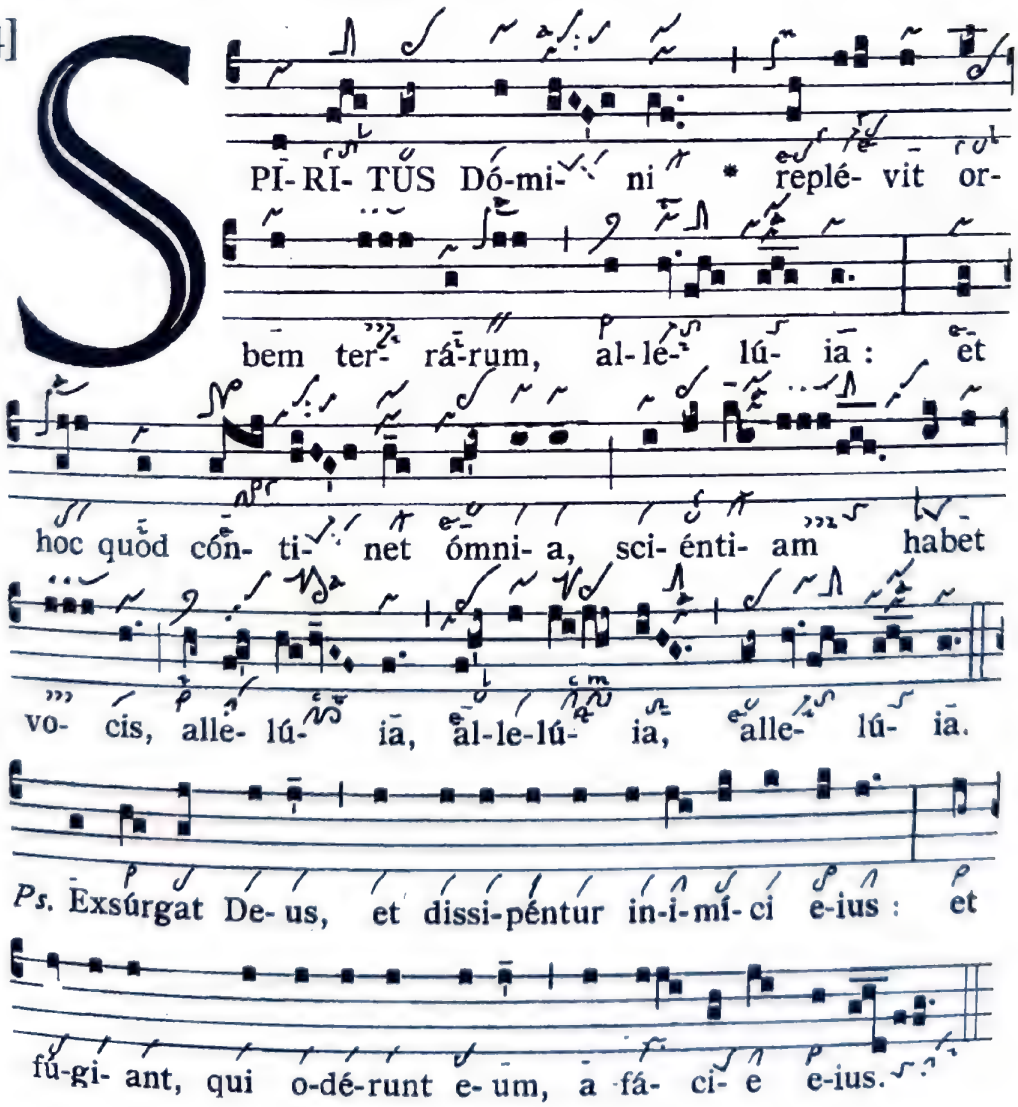
[267]

E C-ce appa- ré- bit * Dómi- nus, et non menti- é-
tur : si mo-ram fé-ce-rit, exspécta e- um, qui- a vé-ni- et,
et non tardá-bit. alle-lú- ia. E u o u a e.

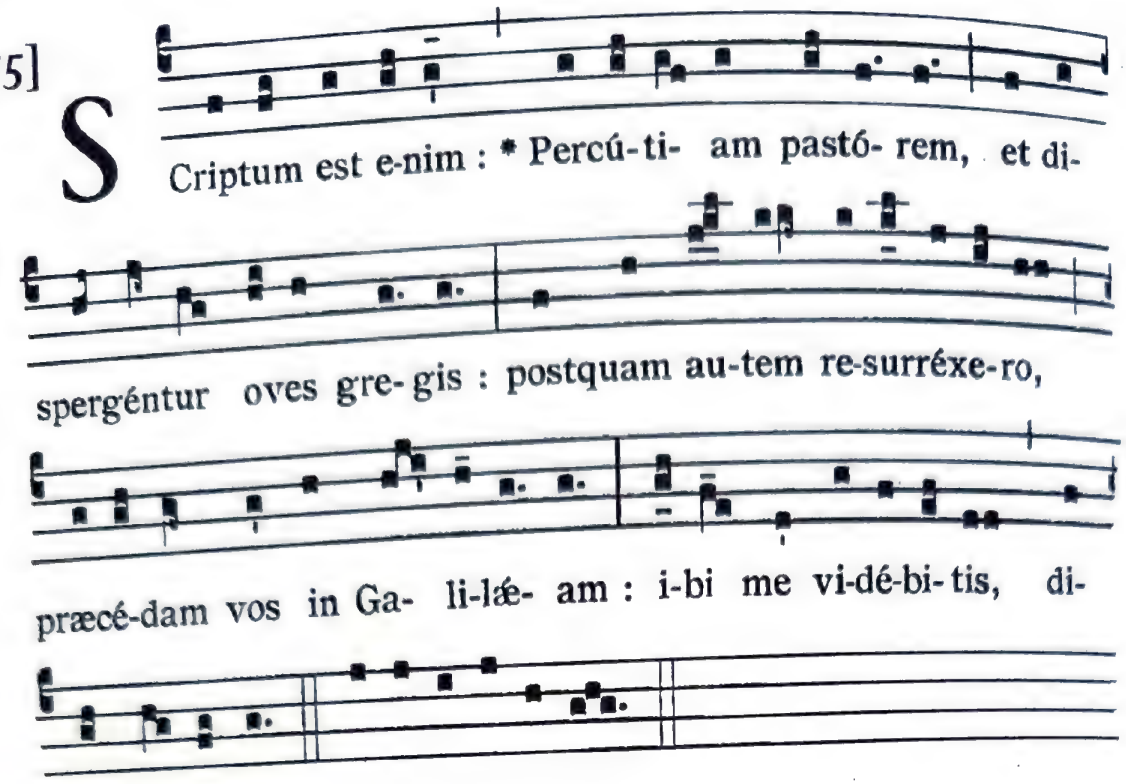
[268]

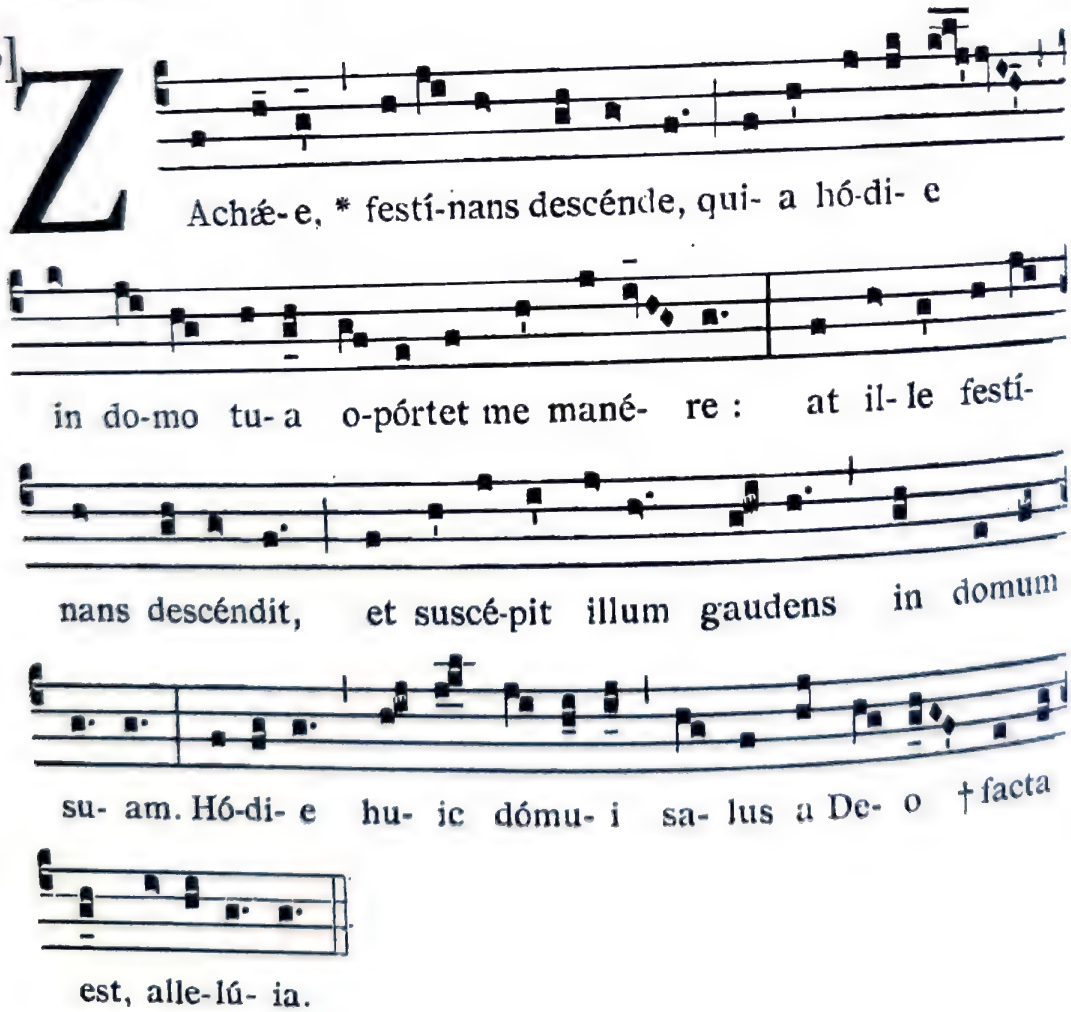


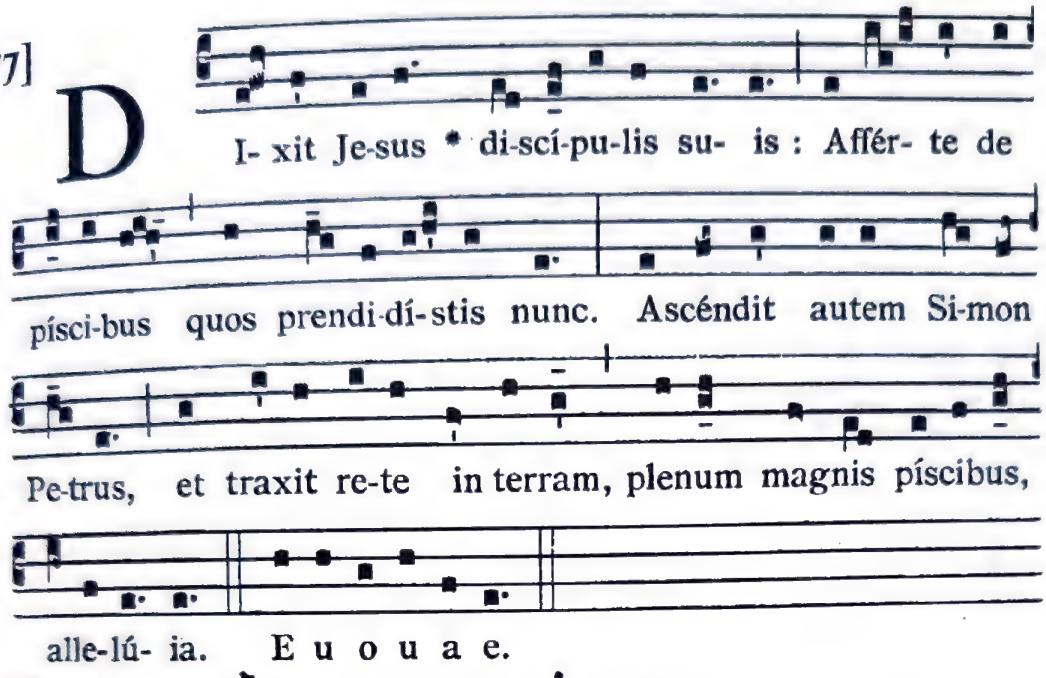
[269]

[270]

[271]

nem e- jus, et e-ra-dá- mus e- um de
ter- ra vi- vénti- um. ℣. O-mnes in-imí-ci
[272]
R E-cés-sit * pastor no- ster, fons a- quae
vi- vae, ad cu- jus tránsi-tum sol ob-scu-rá-
tus est: * Nam et il- le captus est, qui ca-
ptívum tené-bat pri- mum hómi- nem: hó- di-
e por- tas mor- tis et se- ras pá- ri-
ter Salvá-tor no- ster dis- rú- pit. ℣. Destrú-
xit qui-dem claustra infér- ni, et sub-vértit pot-én-
ti- as di- á- bo- li. * Nam et il- le.

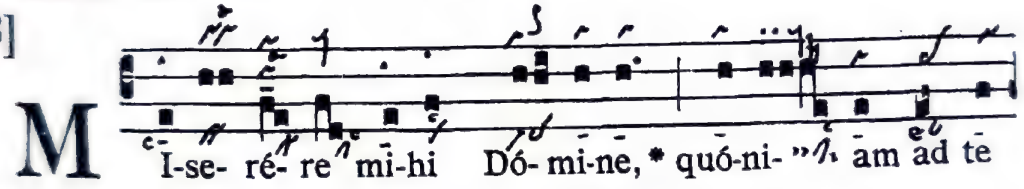
[273]

Dí- ci- tē : * Pū- sil- lá- nimes confortá- mi-
ni, ēt nō- lí- te timé- re : ēc- cē Dē- ūs nóster
vé- ni- et, et salvá- bit nos.

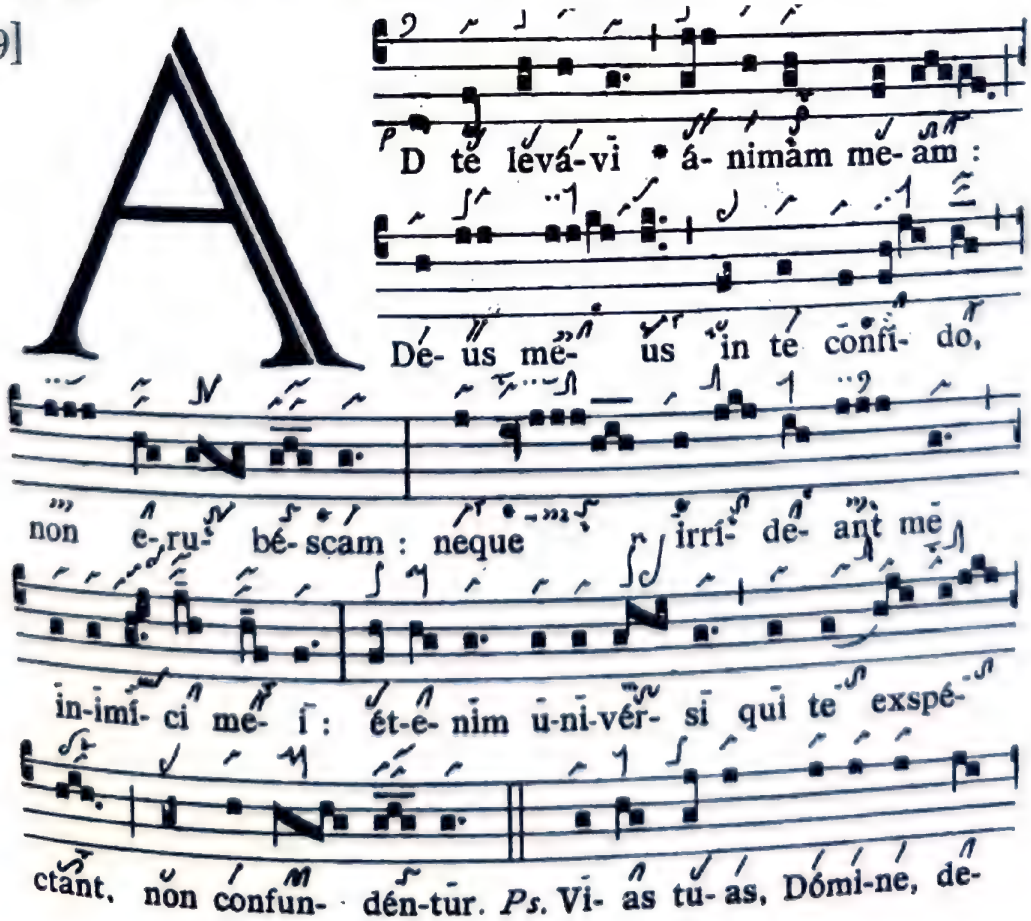
[274]

SPĪ- RĪ- TŪS Dó-mi- ni * replé- vit or-
bem ter- rá- rum, al- lé- lú- ia : et
hoc quōd cón- ti- net ómni- a, sci- énti- am habet
vo- cis, alle- lú- ia, al-le-lú- ia, alle- lú- ia.
Ps. Exsúrgat De- us, et dissi-péntur in-i-mí- ci e-ius : et
fú-gi- ant, qui o-dé-runt e- um, a fá- ci- e e-ius.

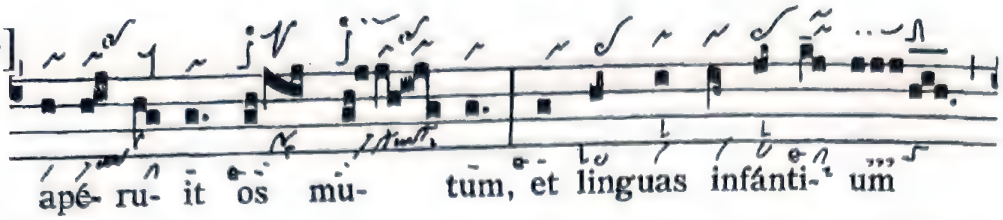
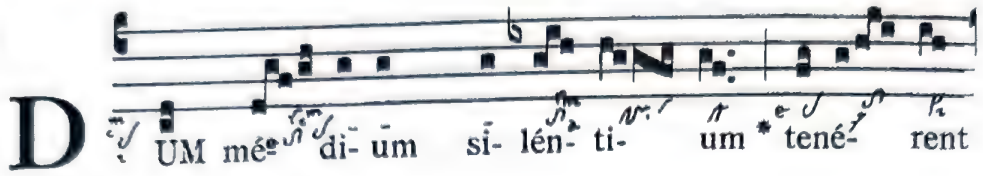
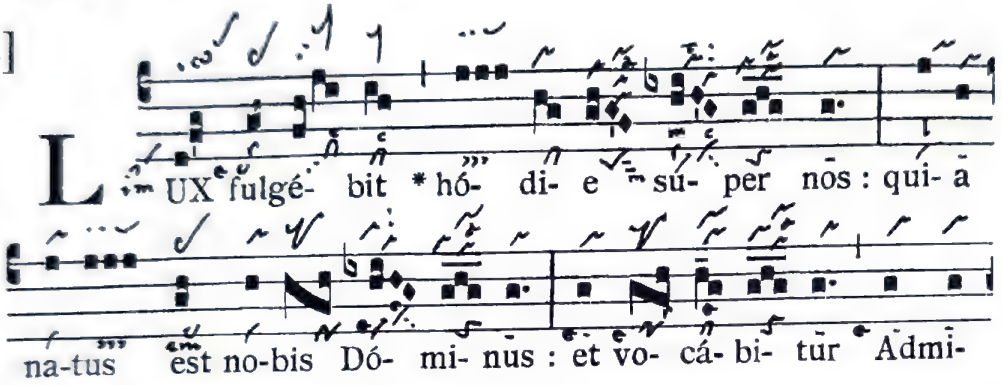
[275]

Scriptum est enim : * Percú-ti- am pastó- rem, et di-
spergéntur oves gre- gis : postquam au-tem re-surréxe-ro,
præcé-dam vos in Ga- li-lǽ- am : i-bi me vi-dé-bi-tis, di-
cit Dó-mi-nus. E u o u a e.

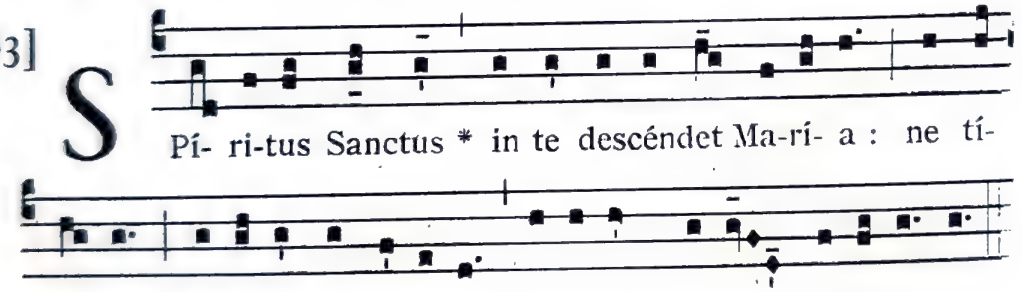
[276]

Achǽ-e, * festí-nans descénde, qui- a hó-di- e
in do-mo tu- a o-pórtet me mané- re : at il- le festí-
nans descéndit, et suscé-pit illum gaudens in domum
su- am. Hó-di- e hu- ic dómu- i sa- lus a De- o † facta
est, alle-lú- ia.

[277]

D
I- xit Je-sus * di-scí-pu-lis su- is : Affér- te de
písci-bus quos prendi-dí-stis nunc. Ascéndit autem Si-mon
Pe-trus, et traxit re-te in terram, plenum magnis píscibus,
alle-lú- ia. E u o u a e.

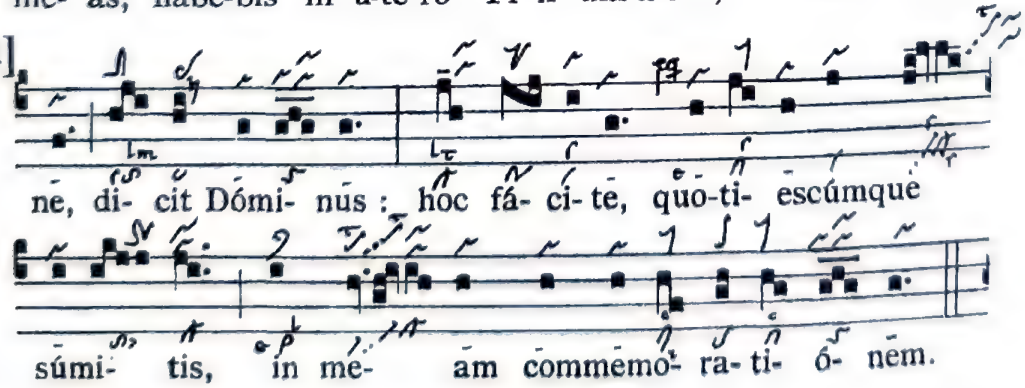
[278]

M
I-se- ré- re mi-hi Dó- mi-ne, * quó-ni- am ad te

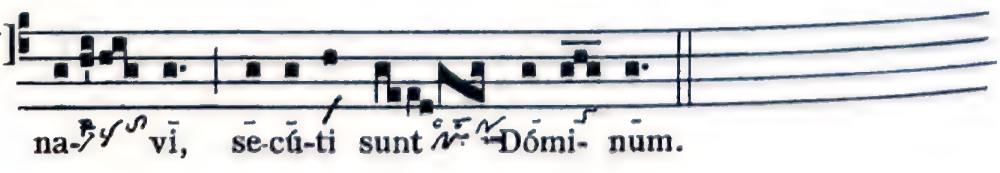
[279]

A
D te levá-vi * á- nimam me- am :
Dé- us me- us in te confí- do,
non e-ru- bé- scam : neque irrí- de- ant me
ini-imí- ci me- i : ét-e- nim ú-ni-vér- si qui te exspé-
ctant, non confun- dén-tur. Ps. Vi- as tu- as, Dómi-ne, de-

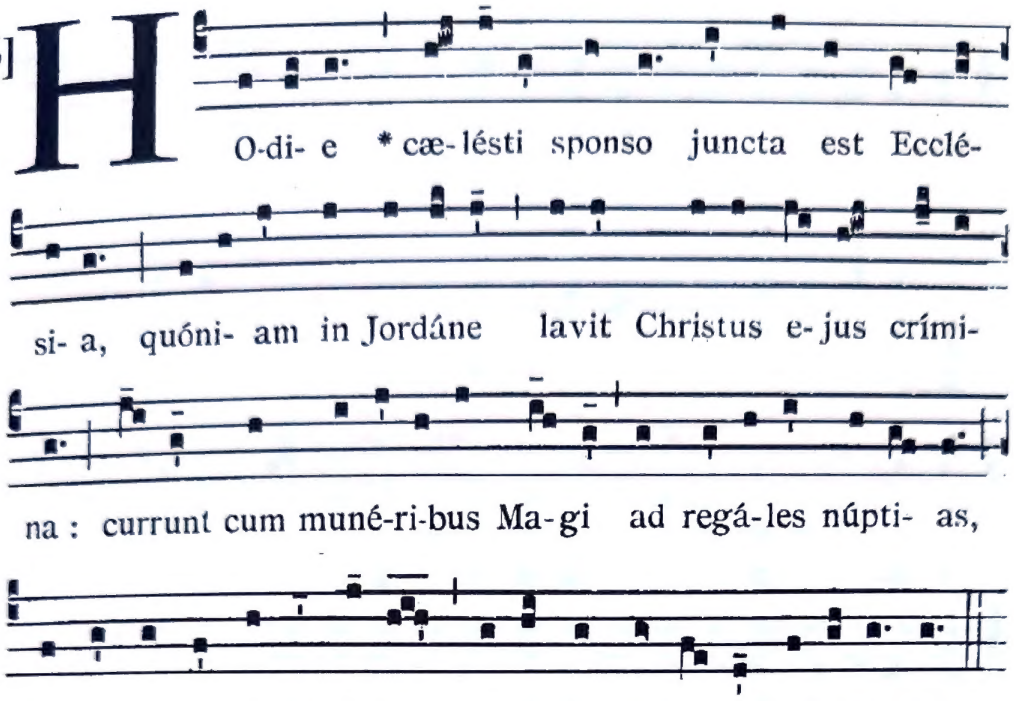
[280]

[281]

[282]

[283]

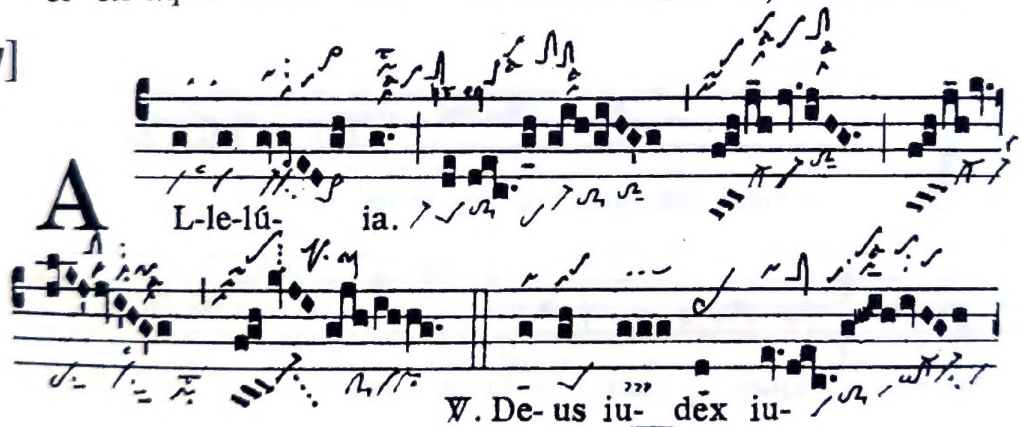


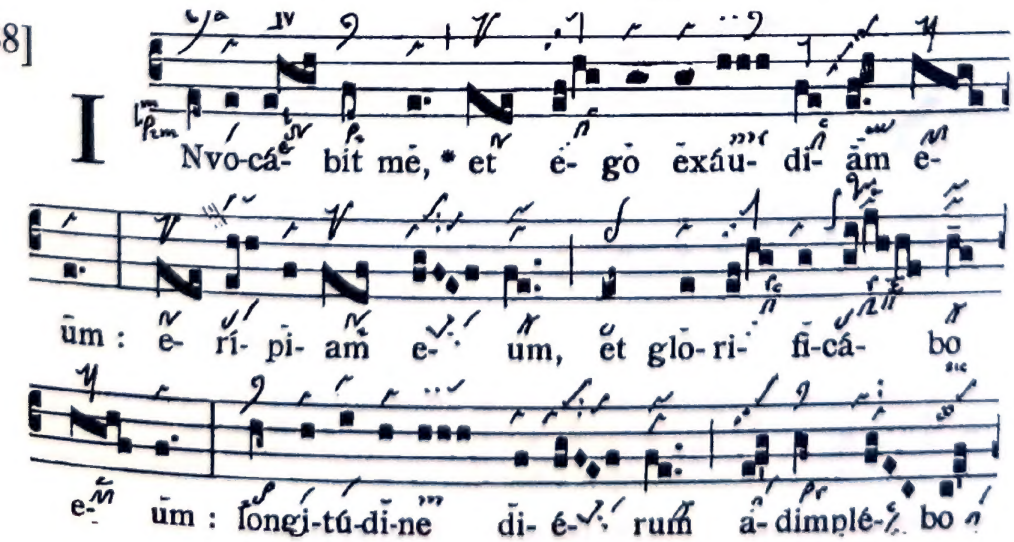
[284]

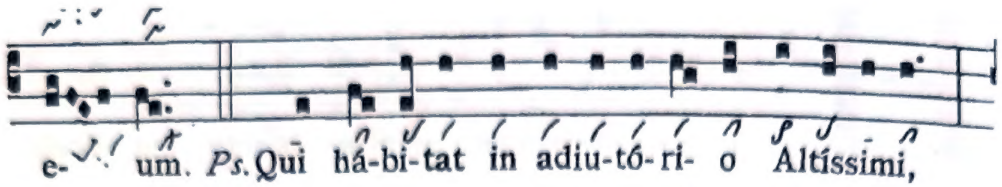


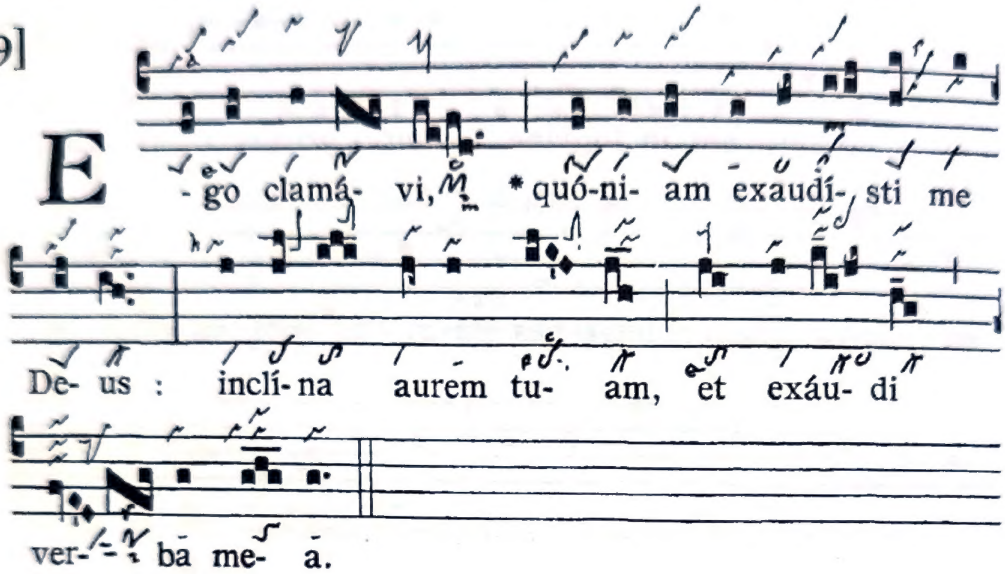
[285]

[286]


H
O-di- e * cæ-lésti sponso juncta est Ecclé-
si- a, quóni- am in Jordáne lavit Christus e-jus crími-
na : currunt cum muné-ri-bus Ma-gi ad regá-les núpti- as,
et ex aqua facto vi-no læ-tántur convi-væ, alle-lú- ia.

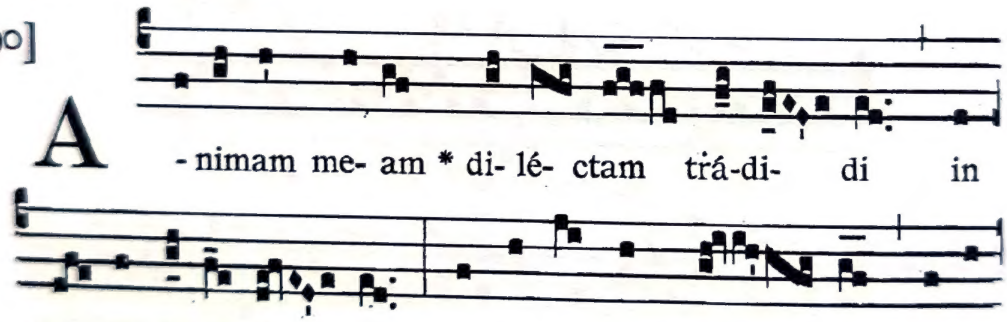
[287]

A
L-le-lú- ia.
℣. De- us iu- dex iu-

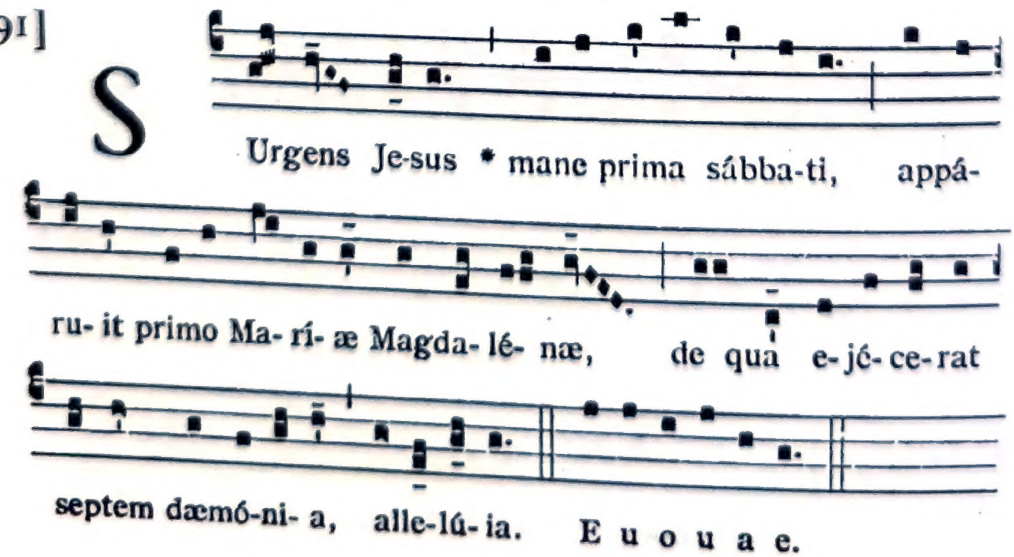
[288]

I
Nvo-cá- bit me, * et é- go exáu- di- am e-
um : e- rí- pi- am e- um, et glo- ri- fi-cá- bo
e- um : longi-tú-di-ne di- é- rum a- dimplé- bo

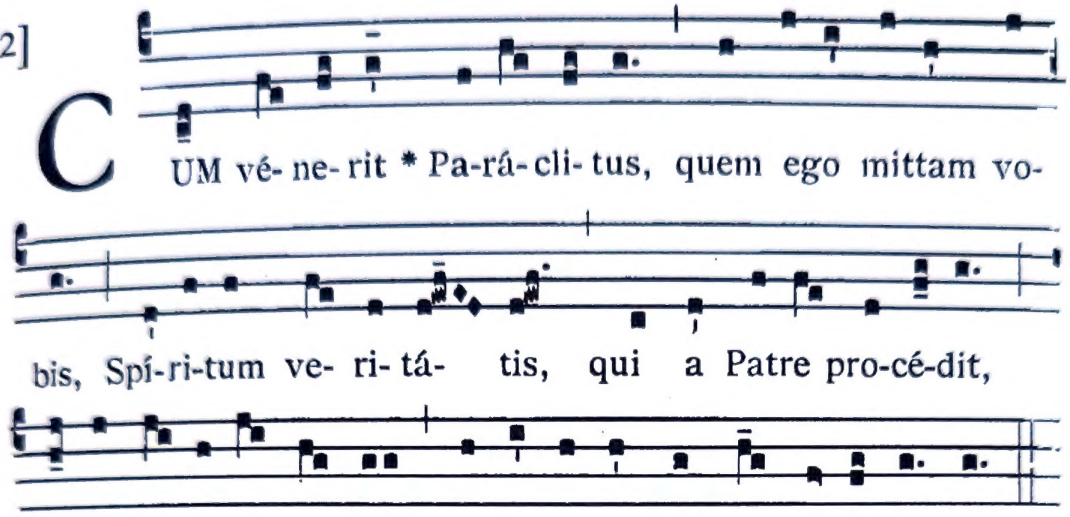

e- um. Ps. Qui há-bi-tat in adiu-tó-ri- o Altíssimi,

[289]

E -go clamá- vi, * quó-ni- am exaudí- sti me
De- us : inclí- na aurem tu- am, et exáu- di
ver- ba me- a.

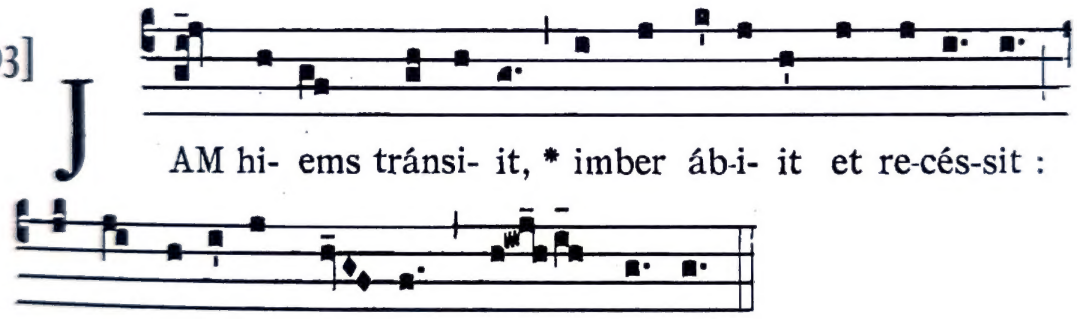
[290]

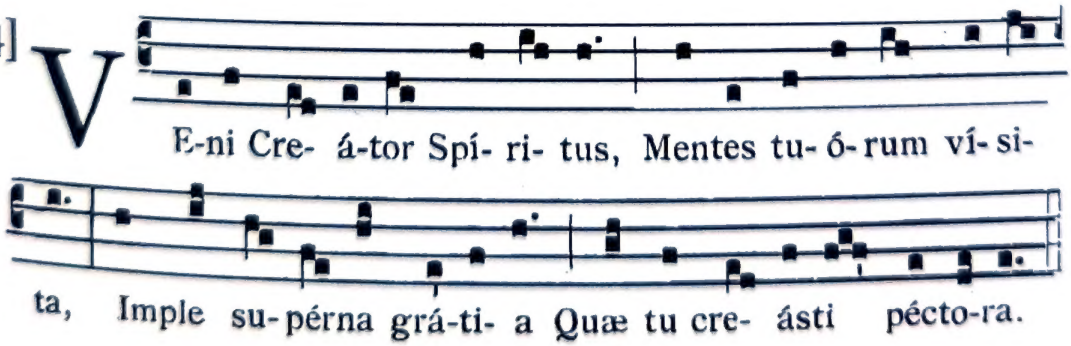

A -nimam me- am * di- lé- ctam trá-di- di in
ma- nus in- iquó- rum, et facta est mi- hi he-ré-

[291]

S Urgens Je-sus * mane prima sábba-ti, appá-
ru- it primo Ma- rí- æ Magda- lé- næ, de qua e- jé- ce- rat
septem dæmó-ni- a, alle-lú- ia. E u o u a e.

[292]

CUM vé- ne- rit * Pa-rá- cli- tus, quem ego mittam vo-
bis, Spí-ri-tum ve- ri- tá- tis, qui a Patre pro-cé-dit,
il-le tes-timó- ni- um perhi-bé- bit de me, alle- lú- ia.

[293]


JAM hi- ems tránsi- it, * imber ábi- it et re-cés-sit :
surge amíca me- a, et † ve- ni.

[294]

VE-ni Cre- á-tor Spí- ri- tus, Mentes tu- ó- rum ví- si-
ta, Imple su- pérna grá-ti- a Quæ tu cre- ásti pécto-ra.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN DÉCEMBRE 2000
PAR L'IMPRIMERIE
DE LA MANUTENTION
A MAYENNE
N° 385-00

Dépôt légal : 4e trimestre 2000